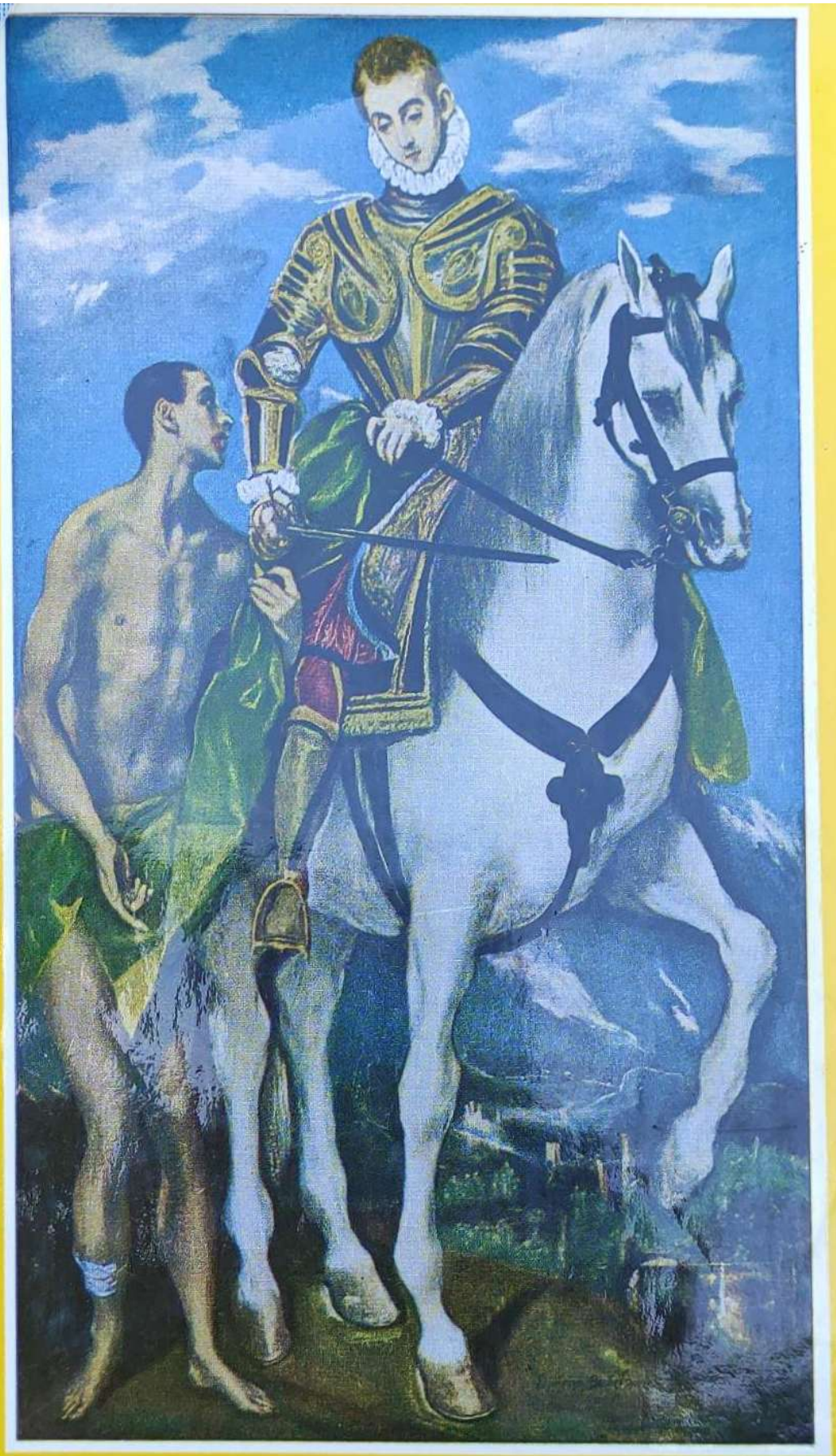
Germain Bazin



POVIJEST UMJETNOSTI

27712

Germain Bazin

POVIJEST UMJETNOSTI

OD PRETHISTORIJE DO NAŠIH DANA

Bazinova »Povijest umjetnosti«, koncipirana kao koncizan pregled razvoja likovnih umjetnosti (kiparstva, slikarstva, arhitekture i primijenjenih umjetnosti) cijelog svijeta od prethistorije do naših dana, danas je bez sumnje jedna od najboljih knjiga takve vrsti u svijetu. Prihvativši se teškog i gotovo nesavladivog zadatka da u jednoj knjizi obuhvati golem činjenični materijal likovnog izražavanja svih vremena i svih naroda, i nastojeći istovremeno da izbjegne faktografsku suhoparnost koja je obično karakteristična za tako ambiciozne pokušaje, Germain Bazin je uspio i u jednome i u drugome. Njegova je knjiga nesumnjivo informativnija od svih dosad napisanih povijesti umjetnosti, ne samo zato što je njen autor, kustos muzeja u Louvreu, jedan od najboljih suvremenih poznavalaca umjetnosti, nego i zato što je suvremenija od većine knjiga takve vrste koje su dosad služile kao putokaz onima koji su htjeli da se upoznaju s tokovima razvoja likovnih umjetnosti u cjelini. S druge strane, Bazin je svu tu golemu građu povezao u čvrstu, logičnu i harmoničnu cjelinu i objasnio je bitnim religioznim, filozofskim, političkim, psihološkim i estetskim momentima, stvorivši tako knjigu koja može istovremeno poslužiti i kao opći uvod u problematiku likovnih umjetnosti i kao informativni priručnik.

Svi se kritičari slažu u tome da su konciznost, univerzalnost i cjelovitost, a uz to još i živ, jasan i

GERMAIN BAZIN

POVIJEST UMJETNOSTI

Naslov originala

GERMAIN BAZIN

HISTOIRE DE L'ART

DE LA PRÉHISTOIRE À NOS JOURS

3e édition, revue et augmentée

MASSIN, PARIS 1962

(c) GARAMOND, PARIS 1953

Preveo

Dr MIROSLAV BRANDT

GERMAIN BAZIN

POVIJEST UMJETNOSTI

Od prethistorije do naših dana

NAPRIJ

ONAJ KOSI JE
UDARIO PEČAT
PREKO GODINE
TISKANJA NEMA
DUHA SVETOGA !

POVIJEST UMJETNOSTI

Od prethistorije do naših dana

Predgovor

A thing of beauty is a joy for ever.
Keats (Endymion)

Tko namjerava pisati pregled povijesti umjetnosti izvrgava se opasnosti da bude uspoređivan s jednim slavnim pretečom; to je *Apollo* Salomona Reinacha u kom je više pokoljenja tražilo prva znanja. Možda sam pogriješio što se nisam odlučnije odupirao prijateljskom i upornom uvjeravanju izdavačke kuće Garamond koja me je nagovarala da poduzmem pisanje ovog sažetka povijesti umjetnosti. Zadaća je naime bila znatno teža nego 1905, u vrijeme kad je Salomon Reinach pisao svoj »brevijar«. Otad smo otkrili, a i produbili poznavanje veoma mnogih civilizacija. Uostalom, taj je veliki helenist skučio područje svog istraživanja samo na Zapad, kao što to kazuje i sam njegov naslov, *Apollo,* on je želio prikazati u biti samo »grčko čudo«, njegove prethodnike i njegove posljedice; njegovu knjigu ispunjaju teme okupljene oko dvaju polova: antičkog Sredozemlja i Renesanse. Ali otad nam se otkrilo jedno novo čudo koje bismo mogli nazvati »čudom barbarskih naroda«, u onome smislu kakav su toj riječi pridavali Grci i Rimljani; primitivne su civilizacije stekle u našim shvaćanjima divljenje kakva tada još nije bilo, i danas nam se cio Istok razotkrio; stanovite su se vrijednosti očitovale kao jednako plodne poput klasicizma kome je Salomon Reinach posvetio svoju knjigu, naročito onaj »barok« koji su u njegovo vrijeme prezirali i čak ocjenjivali kao proizvod dekadanse.

Možda će pobuditi čuđenje poneke razlike u rasporedu različitih poglavlja; svi oni koji govore o antičkim civilizacijama, o pretkolumbovskoj arheologiji i Dalekom istoku unose, naime, i povijesno izlaganje, koje se nije činilo nužnim za

zapadne civilizacije jer se njihove povijesti svatko sjeća. Za Daleki istok bilo je korisno dodati i neke pojmove o religijama bez kojih su umjetnička djela tih naroda, tako neobičnih za naš duh, teško razumljiva.

Ova knjiga je povijesno djelo kome je svrha da neupućenu čitaču pruži najveću moguću količinu tačno određenih pojmova. Uvodi pojedinih poglavlja, koji mogu biti čitani naknadno, sadrže zapravo kratko kritičko i estetičko izlaganje. Na kraju knjige bit će dan, u obliku zaključka, pregled različitih tumačenja što ih je umjetničko djelo poticalo otkako je taj proizvod ljudskog genija nametao modernom čovjeku želju da ih strasno proučava.

Premda su ilustracije zamišljene kao pratnja tekstu, one se ipak, ponekad u uvodima i zaključku, udaljavaju od njega; dana u obliku uspoređenja ili u nizovima, slika se obraća čitaču vlastitim govorom, ističući ono što povezuje ili što odvaja oblike različitih civilizacija.

Promatrati umjetničko djelo sa zaista univerzalnog stanovišta, izdići se iznad vremenâ i prostranstava — to je bio cilj što ga je pisac želio postići. On nipošto sebi ne laska da je u tome uspio; sretan je već i tada ako stekne priznanje da je svim svojim snagama nastojao da to učini. Ako ne želi da bude biće bez korijena, zar čovjek uopće može izbjeći svome vremenu i može li uopće ostati gluh pred utjecajima civilizacije koja ga je othranila?

GERMAIN BAZIN

1. Jeleni nacrtani na kamenu.
Spilja Lascaux (Dordogne)

PRVO POGLAVLJE

Podrijetlo umjetnosti

Umjetnost je jedan od izraza onog genija koji čovjeka, jedinog među svim živim bićima prirode, ispunja strašću da u tisuću vidova svoje djelatnosti ponavlja čin stvaranja i koji ga u slijedu stoljeća osuđuje da vječno nadilazi svoja prijašnja ostvarenja. Razlog tome što se orinjasijenski kipići odlikuju tako snažnim osjećanjem za oblike, što su životinjski likovi, naslikani na zidovima spilja u Dordogni i u Altamiri, remek-djela naturalizma, u čem ih nijedna kultura nije nadmašila, objašnjava se time što je primitivni čovjek, izrađujući ih, bio pokretan dubokim uvjerenjem da *stvara*. Za njega slika nije utvara ili priviđenje; budući da je nosilac istih živih svojstava kao i reproducirano biće, ona je magijski čin kojim čovjek objavljuje svoju moć u svemirskom poretku. Mi znamo da naš predak iz kamenog doba nipošto nije svojim rukama slikao ili vajao prirodne oblike u namjeri da »stvara umjetnička djela«, nego u želji da time osigura umnažanje lovne divljači, da je privuče u svoje zamke ili pak da prisvoji snagu divljih životinja; prvobitni umjetnik je

vrač i njegov crtež ima vrijednost vračarskog bajanja; to što on toliko pažnje pridaje prikazivanju žive istine, objašnjava se njegovom željom da tim oblicima dade najvišu reproduktivnu vrijednost, da u njih unese prava svojstva samog *stvorenja*. Naturalistička snaga tih slika rodila se dakle iz čovjekova napora da sebe identificira sa svemirom, i upravo taj napor posebice obilježava čovjeka u svijetu ostalih živih bića. Životinja je povezana s cjelinom ostale prirode i osuđena da bude samo njena slijepa snaga; sviješću kojom je čovjek kadar da shvaća svijet što ga okružava, on se iz njega izdvaja i neprekidno se trudi da se opet u nj vrati, u isto vrijeme i mišlju i činom. Budući da je bio duboko ukorijenjen u svijet prirode, prvobitni je čovjek sačuvao energetiku toga svijeta; nema nijedne njegove misli, nijednog njegova čina koji se ne povezuje s nekom snagom svemira; svaka čovjekova djelatnost sastoji se dakle od nastojanja da sebe vješto uključi u tu igru snaga stvarajući sistem ravnoteže koji potiče dobrotvorne energije a neutralizira ili suzbija zlotvorne.

Nema sumnje, to što se umjetnička djela pojavljuju tek tako kasno, ne treba nipošto objašnjavati time što čovjek u početku tobože nije bio kadar da ih proizvodi. Prve rukotvorine iz šeleenske, ašeleenske i musterijenske epohe svjedoče o vještini ručnoga rada koja se mogla primijeniti i na području umjetnosti. Solitreensko oruđe bilo je čak, po svom *obliku*, pravo savršenstvo. Ali, nema sumnje, čovjeku je bio potrebit veoma dug vremenski razmak da stvaralačkom sviješću obuhvati sile od kojih se sastoji svijet. Rađanje jezika bilo je stvaralački pothvat zbog toga što su se pri tom rađali *oblici*. Moć da se imenima označe stvari i pojave prvi je stvaralački čin. Za prvobitna čovjeka, riječ koja obilježava imenom ima magičku moć koja ga poistovećuje s predmetom. Trebalo je mnogo vremena da čovjek sebi stvori misaonu predodžbu svijeta pa da zatim počne pomišljati na to da tu svoju predodžbu ojača time što će reproducirati prirodne oblike. Jednoga dana vračevi su — vjerojatno pripadnici nekog ljudskog soja obdarenog sposobnošću da likovno izražava svoje predodžbe — smislili da obredu magičkih riječi pribave jaču djelotvornu snagu time što će bića što su ih tim riječima dočaravali oblikovati kao slikarije. Duboko poznavanje prirode o kom ta djela svjedoče mora da su ti primitivni ljudi prije crpli iz bliske povezanosti sa životom životinja u toku svakodnevne drame lova negoli iz nezainteresirane umjetnikove kontemplacije. Možda upravo to objašnjava činjenicu da je rijetko prikazivanje čovjekova lika u isto vrijeme tako sumarno; ono nije ulazilo u magički sistem prvobitna čovjeka. Budući da su te slikarije bile nacrtane daleko od bilo kakva modela, u dnu tamnih spilja, pri svjetlosti slabih svjetiljaka, mora da su ti umjetnici bili obdareni čudesnim pamćenjem koje je osposobljavalo njihovu stvaralačku maštu za takve sinteze. Za vrijeme neke vrste obrednoga transa, umjetnik-vrač zaziva snage koje ga zaredom poistovećuju s bizonom, s mamutom i sobom, pa tada, opsjednut životinjskom dušom, on na stijenu projicira sliku životinje kojom se zanio.

2. Karta prethistorijskih pećinskih nalazišta na Zapadu.
Prema djelu: Frobenius, »Geschichte der afrikanischen Kultur«

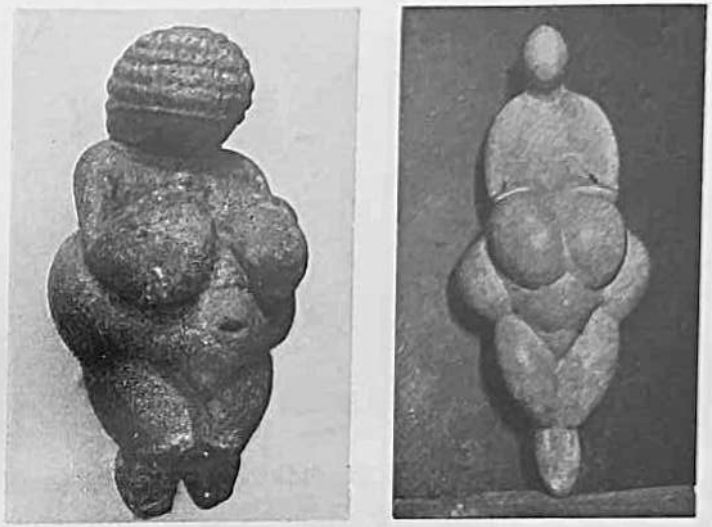
Proučavanje iskonâ umjetnosti otkriva nam jedno iznenađenje: najviši domet umjetničke sposobnosti ostvaren je u vremenu kad je čovjek živio najprimitivnijim životom, to jest u paleolitu. Kulturni polet poprima počevši od neolitske epohe gotovo isključivo materijalistički karakter. Između spiljske umjetnosti u magdalenijenu i prvih velikih civilizacija u Prednoj Aziji ili u dolini Nila zijeva raspon od više tisuća godina.

Prethistorijske kulture

Premda je kronološka ocjena nepouzdana, može se, bez opasnosti da ćemo pogriješiti, ustvrditi da ono dugotrajno razdoblje kad nam čovjek nije o svom životu ostavio nikakva pisana izvještaja — prethistorija — obuhvaća stotine tisuća godina. Najveći dio te prethistorije čovječanstva obuhvaća doba koje nazivamo *paleolit*. U tome razdoblju ljudi su bili lovci ili ribari, svoje su oruđe izrađivali od tesana kamena (prvenstveno kremena), a živjeli su u odvojenim plemenima, u dodiru s divljim životinjama, u logorima ili, za vrijeme ledenih razdoblja, u spiljama. Slijedeće doba, *mezolit*, nije donijelo važnih promjena. Naprotiv, doba koje zovemo *neolit* ili doba uglačana kamena karakterizira naglo napredovanje čovjekova razvitka. U petom tisućljeću prije naše ere, na Bliskom istoku, ljudski napor upravlja se brzim procvatom prema civilizaciji koja ima određenu društvenu organizaciju, a specijalizirana proizvodnja ostvaruje neprestano usavršavanje oruđa tako da razvoj novih tehničkih vještina, kao što je, na primjer, lončarstvo, omogućuje trgovinsku razmjenu, stvaranje poljoprivrede, pripitomljavanje životinja, stalno i kolektivno naseljavanje u selima na suhome tlu ili na jezerima. Uostalom, svi ti stadiji kulture, bez obzira u kojim su se žarištima razvijali, rasprostranili su se veoma daleko, pa već u paleolitu vidimo iste tipove oruđa kako su se proširili po cijeloj zemlji, osim američkog kontinenta. Primitivni su narodi živjeli u neprestanom seljenju; uostalom, u najstarijim vremenima još su postojale suhozemne veze među kontinentima koje su tek kasnije prekinule geološke katastrofe.

Paleolit

Najstariji primjerci umjetničke djelatnosti sežu u mlađi paleolit, to jest u doba oko četrdeset tisuća godina prije našega vremena. Oni pripadaju razdoblju koje nazivamo *orinjasijen* (prema nalazištu Aurignac, u francuskom departmanu Haute-Garonne). Oni obuhvaćaju nekoliko rezbarija, crteža, zidnih slikarija i desetak kipića nađenih na širokom prostranstvu Eurazije. Ti kipići su ženski likovi karakterizirani onim salovitim izobličenjem što ga nazivamo »steatopigija« a koje se još i danas susreće kod afričkih Bušmana. Neke od tih kipića karakteriziraju naturalističke tendencije (Willendorf, Austrija, sl. 3); drugi (Lespugue, Francuska, sl. 4) odlikuju se stilizacijom koja čak graniči s geometrizacijom. Nije poznato je li to sagledavanje oblika u tri prostorne dimenzije prethodilo njihovu projiciranju na ravnu površinu ili je slijedilo tek poslije njega. U prvim pećinskim slikarijama životinje su prikazane kao siluete u »savršenu profilu«, to jest s jednom nogom koja predstavlja dvije, s jednim jedinim rogom i bez označavanja pojedinosti.



3. Ženski kipić, takozvana Willendorfska Venera.
Beč, Prirodoslovni muzej

4. Kipić, takozvana Venera iz Lespugue-a (Obnovljen).
Saint-Germain, Muzej nacionalnih starina

Iz razdoblja što ga nazivamo *solitreen* (po nalazištu Solutré, u Burgundiji) sačuvali su se do danas samo divni bareljefi što prikazuju životinje (friz s konjima u spilji Cap Blanc, u Lausselu, spilja u Angles-sur-l'Anglin). U razdoblju *magdalenijen* (nazvano tako po spilji La Madeleine, u općini Les Eyzies, u Dordogni), kad studena i suha klima primorava čovjeka da se zakloni u spilje ili skloništa pod stijenama, umjetnost je doživjela veličanstven procvat. Ljudski lik i puni reljef postaju rjeđi (bizoni iz Tuc d'Audouberta); kiparstvo je bilo sklonije da se bavi ručnim predmetima od jelenjeg roga (sl. 5), pa teži izradi veoma plosnih bareljefa, što vjerojatno dokazuje da se ono razvijalo u ovisnosti o crtačkoj umjetnosti, koja je, na neki način, »najviša umjetnost« toga

5. Bizon, urezbaren na dršku jelenjeg roga, iz spilje La Madeleine (Dordogne).
Saint-Germain, Muzej nacionalnih starina

razdoblja. Ucrtavanje slika rezbarenjem vršilo se i na jelenjim rogovima (sl. 6).

Pećinska umjetnost naturalističkog stila koja obuhvaća rezbarije, crteže ili slikarije na kamenim stijenama okupljena je u nalazištima jugozapadne Francuske i sjeverne Španjolske, zbog čega je dobila ime francusko-kantabrijske pećinske umjetnosti. To su, u *Dordogni:* spilje *Combarelles* i *Font-de-Gaume,* u općini *Les Eyzies;* spilja *Lascaux* u *Montignacu;* u *Lotu:* spilja *Cabrerets*; u *Arièqeu:* spilja *Niaux.*

6. Sob, urezbaren na rogovlju jelena, iz spilje Lortet (Dép. Hautes-Pyrénées, Francuska).
Saint-Germain, Muzej nacionalnih starina

7. Bizon u skoku, slikarija (rekonstrukcija po Fauconnetu).
Spilja Altamira (Španjolska)

U Španjolskoj, na kantabrijskoj obali: spilja u *Altamiri* (sl. 7). Spilja *Lascaux,* otkrivena 1940, sadrži znatnu skupinu slika koje su se sačuvale do našeg vremena potpuno netaknute (sl. 1).

Vrijedni radovi abbé Breuila omogućuju da pratimo razvoj te umjetnosti od jednostavnih crteža potezima do mnogobojnih slikarija. Urezana ili nacrtana linija (nacrtana prstom ili kistom) isprva je povučena ravno a zatim se povija; u daljem razvitku, crvenim ili crnim okerom obrubljuje se silueta životinjskog tijela kao na kineskim sjenama. Kist ili dlijeto za rezbarenje slijedit će zatim sve nijanse modelacije, kretnje, runa i anatomskih pojedinosti, a da pri tom nikad ne zapadne u pretjeranu slikovitost, a slikar će, miješajući tonove, čak prikazivati mnogobojnost životinjskih krzna. Cijelim tim razvojem upravlja sve snažnija želja da se izrazi naturalistička istina. Ali slikareva ruka, postigavši visok stupanj virtuoznosti, povlači, nalik na Pisanellovu ruku, linije odlučno i nastoji postići oštro izraženu eleganciju arabeski. To je umjetnost pokoljenjâ ljudi, proizvod tisućljetnog razvoja i produbljenih izučavanja, kao što to dokazuju dragocjene rezbarene pločice, pune pokušaja i dotjerivanih skica iz spilje Limeuil (Dordogne). To su pravi listovi iz bilježnice studija. Na samom vrhuncu svoje savršenosti, gotovo i ne doživjevši dekadansu, ta je umjetnost naglo nestala s francusko-kantabrijskog područja.

U razdoblju zvanom *kapsijen* (po nalazištu Gafsa, antička Capsa, u Tunisu), koje počinje u toku našega mlađeg paleo-

8. Pećinska slika iz Rodezije (rekonstrukcija).
9. Bitka strijelaca. Crtež na stijeni.
Morella la Vella, Castellón (Španjolska)

lita i nastavlja se u mezolitu, u Africi se, naseljenoj negroidnim stanovništvom, razvila pećinska umjetnost koju možemo usporediti s umjetnošću jugozapadne Evrope. Ali s obzirom na embrionalni stadij geoloških i prethistorijskih izučavanja na afričkom tlu, kronološko određenje tih rezbarija i tih slikarija što ih susrećemo na Atlasu, u Sahari, u Egiptu, Libiji, Nubiji, u ekvatorijalnim područjima i u Južnoj Africi (u Rodeziji) veoma je teško (sl. 8). Čini se da se ta umjetnost nastavila sve do historijskog doba. Tu možemo razlikovati dva posebna stila. Pored naturalističkog prikazivanja, koje je nalik na ono iz magdalenijena, postoji i umjetnost koja je u isto vrijeme ekspresionistička i shematička a okuplja u dramatskim zbivanjima životinjske likove (koji su u magdalenijenu uvijek osamljeni) zajedno s ljudskima, koji su ovdje veoma česti. Prvi put u povijesti umjetnosti umjetnik se trudi da u glavnim crtama prikaže elemente izrazito dramatske kompozicije. To mu je pošlo za rukom utoliko snažnije što shematiziranje oblika oduzima akciji svaku naglašenu slikovitost; to što umjetnik prikazuje, pravi su »vektori« pokretâ. Ta shematizacija seže dotle da najzad završava izrazitim, apstraktnim grafizmom; magički likovi postaju čisti »znakovi«. Pećinska umjetnost istočne Španjolske ne nadovezuje se na magdalenijen, nego na te likove kapsijenske umjetnosti koja je sasvim sigurno mlađa (sl. 9). Tako je čovjek već u početku, uporedo s naturalizmom, crpao svoja umjetnička nadahnuća i iz apstrakcije.

Neolit

Ta prva naturalistička umjetnost nestaje na francusko-kantabrijskom području u mezolitu (oko desetog tisućljeća prije naše ere), u razdoblju koje zovemo *azilijen*, a održava se i dalje u Africi i u Skandinaviji. U vrijeme toga nestanka na francusko-kantabrijskom području, oslikani šljunak iz Mas d'Azila svjedoči o postojanju jedne umjetnosti apstraktnih tendencija koja će dominirati cijelim neolitom. Keramika, koja se javlja već u početku neolita, doživjet će, zahvaljujući pronalasku lončarskog kola, snažan razvoj kome je sigurno pogodovao procvat poljoprivrede. Nalazište kod Jerihona, u Palestini, otkrilo je da je ondje u VI tisućljeću postojalo organizirano društvo gradskog tipa s veoma razvijenom obrtničkom proizvodnjom predmetâ od pečene gline.

U neolitu i u halkolitu (početak upotrebe metalâ, oko 3500. god. pr. n. e.) čovječanstvo je gradilo rudimentarne objekte, ali će ta arhitektura postići veličanstvena ostvarenja. Premda su kadšto sagrađeni i od jedinstvenih komada kamena većih ili manjih razmjera, ali još uvijek u granicama koje omogućuju rukovanje, najčešće su ti spomenici bili podignuti od divovski velike građe koju nazivamo *megaliti*. Ti su spomenici služili u pogrebne ili obredne svrhe. Grobne sobe, sagrađene od osovljenih kamenova, teških više tona, bile su pokrivene pokrovnim pločama (*slabs*) a povrh toga su nasuti humci zemlje (*tumuli*). U skladu s njihovim obli-

10. Svetište u Stonehenge-u.
(Engleska)

kom nazivamo ih: *passage grave* (»dolmen s hodnikom«, koji se sastoji od jedne pravokutne ili kružne grobne sobe do koje vodi uzak prilaz), *chamber tomb* (»jednostavni dolmen« nalik na kameni stol, bez hodnika) ili *gallery grave* (»otvorena aleja« koja služi kao duga grobna soba). Ti podzemni grobovi pojavljuju se u Anatoliji oko god. 3000; u trećem tisućljeću oni se šire s područja Egejskog mora na zapadno Sredozemlje (Sicilija, Sardinija), zatim u južnu Francusku, Španjolsku, Portugal, u Bretanju (Francuska), na Britanske otoke i u sjevernu Evropu.

Taj način sahranjivanja i to obredno značenje megalita koje svjedoči o nekim nama nepoznatim vjerskim shvaćanjima proširit će se sve do krajnjeg Istoka. Velike skupine osovljenih kamenova, poređanih u dužinu (*Carnac,* u Bretanji) ili okupljenih u krugu (*Avebury* i *Stonehenge,* u Engleskoj) veličanstvena su i golema svetišta, a za njihovu je gradnju bio potrebit golem ljudski napor i, u vezi s time, razvijena društvena organizacija.

Protohistorija

Velika novost je upotreba metalâ. Čini se da su oni isprva bili dragocjenost. Čovjek je naučio da sakuplja zlato i srebro a zatim i bakar u prirodnu stanju (halkolitsko doba), da ih kuje čekićem i najzad da ih otapa. Otkriće pridodavanja kositra omogućilo je da bakar postane dovoljno čvrst, i to mu je olakšalo da u obliku mjedi (bronce) bude upotrebljavan u proizvodnji.

Srednje i istočno Sredozemlje ono je područje na kom su se ostvarili veliki stvaralački napori. U III tisućljeću polet historijskih kultura Elama, Sumera, Egipta i Egejskih otoka istovremen je s razvojem brončane metalurgije. Narodi Srednje i Sjeverne Evrope izlaze u to vrijeme iz prethistorije i ulaze u razdoblje koje nazivamo *protohistorija,* jer nam nisu ostavili pisanih svjedočanstava o svojoj povijesti, premda o njoj postoji nekoliko odraza u tradicijama što su ih kasnijim vremenima prenijeli narodi Bliskog istoka. Uostalom, u pogledu metalurgije oni su bili ovisni o narodima Sredozemlja. Kretski i fenički moreplovci i trgovci bili su u isto vrijeme i izvoznici brončanih rukotvorina na Zapad i uvoznici kositra, nužnog za proizvodnju bronce, na Istok, a odlazili su da ga

11. Grobna posuda. Halstatsko doba. VII st. pr. n. e.
Stuttgart, Würt. Landesmuseum

nabavljaju u lukama Španjolske, pa čak i na Britanskim otocima. Metalurgijska tehnika prodirala je u Srednju Evropu i preko Kavkaza, kamo su carstva Bliskog istoka slala svoje ljude da traže rude. Upotreba bakra, u takmičenju s oruđem od uglačana kamena, javlja se na Bliskom istoku u drugoj polovini IV tisućljeća. Na Egejskom moru nalazimo ga u početku III tisućljeća a na Zapadu oko 1900. Bronca se redovno upotrebljavala na Bliskom istoku u prvoj polovini III tisućljeća, na Egejskom moru oko 2300, a na Zapadu oko 1500. godine pr. n. e. Željezo je u prvoj polovini II tisućljeća na Bliskom istoku još rijetka kovina; na Egejskom moru nalazimo ga oko 1200, u vrijeme provale Dorana. Na Zapadu željezno doba obuhvaća dva tisućljeća i dijeli se na dva razdoblja; to su Halstatt (u Austriji), od 1000. do 500, i La Tène (u Švicarskoj), od 500. do početka naše ere.

Protohistorijske kulture bronce i željeza prostiru se na znatnom području; to su: Italija, Španjolska, Galija, Britanski otoci, Srednja i Sjeverna Evropa, Skandinavija, oblast Urala i Altaja. Latensko ili drugo željezno doba podudara se s proširenjem Kelta na Zapadu. Premda se u latensko doba ovdje ili ondje može naći čovjekolikih kipova (u Francuskoj u Roquepertusu i u Entremontu; u Čehoslovačkoj u Mseckim Zehrovicama), umjetnička djelatnost tih naroda očituje se nadasve u kućnim upotrebnim predmetima; to su: sudovi od pečene gline (sl. 11), zlatarske posude i nakit. Dok je stvaralačka mašta Mediteranaca i Azijaca nalazila u prirodi neis-

crpno vrelo svojih plastičkih tvorevina, narodi Srednje i Sjeverne Evrope čini se da su više od svega bili skloni apstraktnim spekulacijama. Ukrasni repertoar na njihovu oružju i lončariji ograničava se na nekoliko znakova bez ljudskih likova. To su: sveti bikovski rogovi, dvosjekla sjekira (s dvije oštrice) — simbol munje, sunčana ploča, a i sve izvedenice iz tog oblika, kao što su: kotač, polumjesec, zvijezda, oblik slova S, spirala, dvostruka spirala (sl. 639), svastika, križ s jednakim krakovima, poprsja konja i labuda, što su također simboli sunca.

Primitivni način gledanja: osobe u mimohodu koje, u stvarnosti, jedna drugu pokrivaju, prikazane su u nizu, jedna iza druge.

12. Asirska umjetnost. Ratnici. Bareljef.
Početak VII stoljeća pr. n. e.
Pariz, Louvre

DRUGO POGLAVLJE

Primitivne umjetničke kulture

Umjetnički procvat u vrijeme magdalenijena osamljena je pojava. Narodi Sjeverne, Srednje i Zapadne Evrope ostat će mnogo tisuća godina, sve do naše ere, utonuli u noć prethistorije, ustaljeni u jednostavnoj rodovskoj organizaciji, ne očitujući nikakvih dokaza o nekoj političkoj ili kulturnoj snažnoj obdarenosti. Ta posve materijalna civilizacija okrznula je i područje oko Bospora (Hissarlik u Troadi) gdje je šest gradova u slojevima jedan nad drugim (iskapao ih je, počevši od 1870, njemački učenjak Schliemann, a jedan od njih je Homerova Troja) otkrilo čudnu oskudicu umjetničkog nagona, suvremenu s procvatom velikih susjednih civilizacija.

Pozornicom prvih velikih čovjekovih napora da nadmaši svoja dotadašnja postignuća i izgradi takve političke, kulturne, vjerske, proizvodne i trgovinske sisteme koji će izvanredno povećati njegove uspjehe, kako na području materijalnih ostvarenja tako i na području duhovnih vrednota, bit

će Sredozemlje. Tri velika žarišta kulture ističu se već u IV tisućljeću u dolini Nila, u Mezopotamiji (dolina Tigrisa i Eufrata) i na Egejskom moru. Sve te kulture nadahnjuje herojska volja da trajnim djelima izraze svoje shvaćanje svijeta. Ispremiješani narodi koji su izgradili te kulture čini se da su bili obdareni čudesnom maštom koja je svijet sebi predočavala plastički, pa su svemu — čak i najapstraktnijim zamislima — pridavali konkretnu formu lika.

Magička, nepovezana pređa u kojoj je živio prvobitni čovjek sredila se. Elementarne snage kojih se bojao, čovjek je očistio i prognao iz njih demone time što ih je personificirao. On sada obožava bogove; više nije u dodiru sa stvarima nego s bićima koja može imenovati, kojima se može moliti i zazivati ih. Dobrotvorno i zlotvorno očituje težnju da se pretvori u dobro i zlo. Vrač ustupa mjesto svećeniku, posredniku između čovjeka i boga. Vidljivim ili sakrivenim odnosima čovjeka sa svijetom upravlja skup doktrina i praktičkih postupaka, koji zovemo religijom.

Pa ipak, bezbrojni likovi kojima su Egipćani i Mezopotamijci pokrivali svoje građevine još su duboko prožeti onim magičkim smislom koji je upravljao rukom magdalenijenskih umjetnika. Nijedna kultura nije čvršće od egipatske vjerovala u istovetnost slike i njezina predmeta. Bezbrojni prikazi po kojima poznajemo i najsitnije pojedinosti egipatskog života imali su zadatak da budu oslonac realnosti onih predmeta i osoba koje treba da se pridruže umrlome da bi mu omogućile da na drugom svijetu živi istim životom kao i za svoga ovozemaljskog boravka. Te su slike »dvojnici« prikazanih predmeta ili bića, a magičke formule podjeljuju im jednaku vrijednost s uzorkom. Pronalazak slika je dakle, zapravo, stvaranje, pa u dolini Nila kipara zovu »onaj koji oživljava«. Premda to vjerovanje u moć slike nije u Mezopotamiji stvorilo tako u sebi povezan sistem predodžbi, ono ipak nije manje prisutno u shvaćanjima što ih sadrže one razne kulture koje preobrati povijesnih zbivanja zaredom nižu u dolinama Tigrisa i Eufrata. Zbog čega su inače pobjednički vladari toliko uporno skidali glave kipovima pobijeđenih kraljeva ako ne zbog toga što su željeli da im oduzmu onu životnu snagu što je i nakon smrti osigurava postojanje kipa? U početku sumerske kulture, za vrijeme prve dinastije u Uru, činilo se da nije dovoljno slikati ili vajati po zidovima groba likove pokojnikovih pratilaca u smrt, kako će to činiti u Egiptu; njih su same klali prilikom krvavih pogrebnih obreda; žene, prinčevi i sluge pratili su

monarha u smrt, zajedno sa svojim oružjem, draguljima, svojim pokućstvom i svojim ratnim kolima. Vjerovanje u »dvojnika« uštedjet će kasnije te hekatombe.

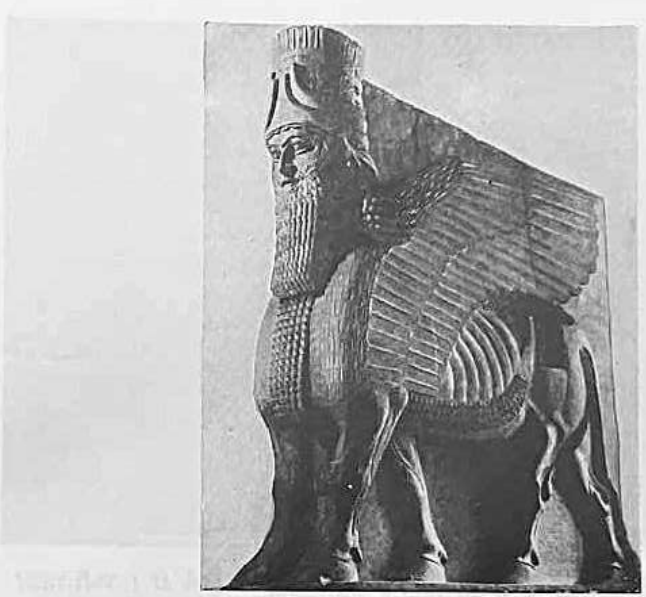
Ta vjera u *realnost* slika stvorila je cio jedan sistem likovnih konvencija koje u Mezopotamiji ostaju više ili manje empirijske, dok su u Egiptu poprimile racionalan i posvećen karakter. Da bi mogla imati maksimalnu realnu snagu, slika treba da reproducira svoj uzorak u *njegovoj cjelovitosti*, a ne samo u njegovu djelomičnu vidu, kako nam ga dočarava naša moć gledanja. Oni dijelovi što ostaju oku skriveni zbog skraćivanja u perspektivi, oni što postoje u drugom i trećem planu jednako se prikazuju kao i oni vidljivi. Otuda potječe onaj čudni kanon čovjekova lika, promatrana u Egiptu sa *stanovišta religije* punih trideset stoljeća, po kome glava prikazana u profilu ima oko nacrtano *en face*, a sama je glava nasađena na trup koji je također prikazan *en face*, ali sa nogama u profilu, u stavu hodanja (sl. 13); tako su svi dijelovi ljudskog tijela prikazani onako kako se čine najpotpunijima. Osobe koje u stvarnosti *vidimo* u dubini, jedne iza drugih, ovdje su likovno prikazane svaka potpuno, poređane u redu, jedna za drugom (sl. 12), ili u nizovima, jedna nad drugom (sl. 18). Pastir koji muze kravu bit će prikazan pokraj te životinje a ne pred njom, da ne sakrije njezino tijelo; darovi što ih nekom kralju donose robovi bit će izvajani iznad košarice koja ih tobože sadrži. U Horsabadu, oni slavni krilati bikovi imaju pet nogu jer je trebalo da im lik bude jednako potpun i *en face* i u profilu (sl. 14); ti veliki likovi, kao i likovi stanovitih krava-Hatora u Egiptu, nisu u pravom smislu riječi potpuni reljefi, nego samo jedno lice, jedan *en face* i jedan profil združeni i nadovezani jedan na drugoga. Umjetnici tih prvih kultura ne zamišljaju predmete »u prostoru«; *osjećaj dubine* kao i osjećaj perspektive njima je tuđ; stanoviti predmeti oblikovani su u ravnini a drugi su u profilu, okomito na polje predočavanja. To predočavanje pridržava se određene moralne hijerarhije, ne vodeći računa o uzajamnom odnosu dimenzija. Čovjek je uvijek veći od drveta i ne može stati u svoju vlastitu kuću (sl. 18 i 19). Taj integralni realizam, određen magičkim nužnostima, primorava ih da krše zornost, *oni ne vide stvari u odstojanju, onako kako ih mi gledamo, nego onakve kakve one jesu*; prikazani predmeti nisu za njih prizor; oni se intimno sjedinjuju s predmetima time što se s njima poistovećuju; njihovo oko, prateći ruku, *u isto je vrijeme* prisutno u svim ravninama predmeta; oni ne

Primitivni kanon: oko en face na glavi koja je u profilu; poprsje je en face na dvjema nogama u profilu.

13. Drvo. Egipatska III dinastija, oko 2700. pr. n. e.
Kairo, Muzej

žele priznati da su neki dijelovi predmeta udaljeniji od drugih; kiparstvo prikazuje dakle svoje objekte normalno sa čela, pri čemu mu nikad nikakva »vrtnja« ne dopušta da živi u prostoru (sl. 69). To robovanje koje ga je učinilo nepomičnim i tromim u ulozi elementa u organičkoj cjelini arhitektonskih spomenika, nazvano je »zakonom frontalnosti«. Na slikama što se razvijaju na površinama — kao bareljefi ili kao slikarije — oblici potječu od siluete u profilu, u obliku kineske sjene koja je bačena na zid; pojedinosti uzorka prije su shematizirane u obliku rezbarije negoli vajane; obrub zadržava dakle svu svoju izražajnu snagu što ju je imao u pećinskoj umjetnosti prethodnih vremena.

Graditeljstvo svih primitivnih kultura teži divovskim razmjerima. Čini se da je čovjek u početku, zahvaljujući množini združenih napora što je omogućuje ropska radna snaga, htio da se svojim djelima takmiči s prirodom. Egipćanin, kao i Meksikanac ili Indijac, podiže u obliku piramide prava kamena brda, a divovski kipovi u dolini Nila zapravo su pećine koje su poprimile izvajani oblik. Svi oni, i Egipćani, i



Primitivni način gledanja: krilati bik s pet nogu, da bi se i s lica i sa strane gledaocu činio jednako potpun.

14. Krilati bik iz Horsabada,
asirska umjetnost VII st. pr. n. e.
Pariz, Louvre

Mikenci, i Peruanci, upotrebljavaju divovsku građu, a Mezopotamijac, koji nije imao kamene građe, podizat će svoje palače na umjetnim brežuljcima od sušene gline. Čini se da je čovjek koliko je bio siromašniji tehničkim sredstvima utoliko više nastojao da stvori dojam natprirodne snage. U vještini međusobnog povezivanja građe nekoliko je naroda — na primjer Mikenci i stanoviti narodi Perua — upotrebljavalo kamenje nejednakih dimenzija i oblika, poređano u obliku sastavnih elemenata nazupčano složene cjeline (sl. 49 i 59); to je ono što su Grci zvali kiklopskim zidovima. Ali ipak, Egipćani i Sumerani već su veoma rano upotrebljavali pravilno otesanu građu — *opus quadratum* Rimljana — i to shvaćanje zida, načinjenog od istovetnih i zamjenjivih sastavnih dijelova (opeka ili kamenova) pretpostavlja velik napor razmišljanja.

Izrađivač likovnih umjetnina u Egiptu, kao i onaj u Sumeru, pomno glača i najtvrđi kamen, kao što je to nekoć činio umjetnik mlađeg kamenog doba. Uostalom, sve do kraja antičkog svijeta Egipat je nastavio s izradom neolitskih

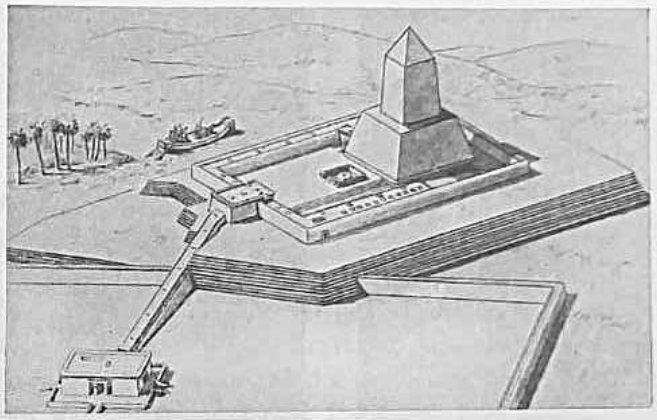
Oblik uspravnog kamena.

15. Stela babilonskog kralja Hamurabija, 1792—1750. pr. n. e.
Pariz, Louvre

16. Stela-menhir iz Maurelsa (Tarn).
Barbarska umjetnost. Neolitsko doba.
Rodez (Francuska), Muzej

umjetničkih djela proizvodeći posude od tvrda kamena, u čemu se on odlikovao već od samog početka. Iz te je tehnike proizašla sva egipatska umjetnost; vajari u dolini Nila najprije su proširili svoj djelokrug rada s posuda na stećke, podizane da bi se njima obilježili kraljevski grobovi; zatim su počeli glačati granitna vrata za svoje hramove, građene od opeke; tek u početku memfiskog doba usudili su se podizati posve kamenite hramove i grobove od velikih blokova. U memfiskom carstvu štovali su u hramovima posvećenima suncu obelisk kao sliku božanstva (sl. 17); kod barbara na Zapadu bit će to menhir; poznato je da su u Sumeru štovali kamene, »betile«, koji su možda bili simboli majke-zemlje, jer je kamen ono što je u zemlji najneuništivije; to objašnjava što su ti umjetnici često »vjerski« poštovali — kao na primjer u slučaju stupa s Hamurabijevim zakonikom — oblik sirova kamena, jednostavno dotjerana glačanjem (sl. 15 i 16).

Opravdano je postaviti pitanje ne potječe li sklonost prema zidnoj umjetnosti — koja je tako izrazita u Egiptu ali



17. Svetište suncu kralja Niuserrea u Abuziru.
Crtež L. Borchardta prema djelu: Schaefer und Andrea, »Kunst des alten Orients«

također i u Aziji, u poslijesumerskim kulturama — od prethistorijske pećinske umjetnosti. Ne reproduciraju li mastaba i prvobitna piramida umjetnim sredstvima zapravo prethistorijsku spilju gdje su se na zidovima nizale slike? Drugo tebansko carstvo ponovo traži za svoje grobove skloništa u podzemlju, a neke azijske kulture (hetitsku, perzijsku) obilježava velika ljubav prema klesanju u samoj litici, jednako kao i prethistorijsko stanovništvo u Fezzanu ili na rubovima Sahare. Egipatska tehnika takozvanih »udubljenih bareljefa« sjeća na pećinske rezbarije, a slikarstvo je ovdje kao i ondje, prije nego što je postalo samostalna umjetnost, bilo primjenjivano kao pomoćno sredstvo za ocrtavanje urezbarenog obruba. Afrička pećinska umjetnost koja se — suprotno od evropske — nastavila sve do historijskog doba, omogućava nam da uspostavimo neprekinutu vezu sa zidnom umjetnošću egipatske kulture kojoj, nema sumnje, mora da je jedan od izvora i afrička prethistorija.

Važnost koja je pridavana životinjama u vjerskom štovanju i, u vezi s time, u umjetnosti, također je jedno od obilježja koja povezuju prve kulture s prethistorijskim mentalitetom. Životinjska snaga isprva se čovjeku činila atributom božanske moći; lav, orao, bik i zmija igrali su najveću ulogu u primitivnim mitologijama; ponovo ih nalazimo u Egiptu (koji je u početku imao totemističku religiju) kao simbole bogova ili, tačnije, kao atribute koji u sebi nose božanstvo; u Mezopotamiji oni su tijesno pridruženi nebeskim ili paklenim božanstvima. Umjetnici u dolinama Nila, Tigrisa i

Primitivni način gledanja: likovi i predmeti su prikazani u profilu na horizontalnom planu ali su smješteni jedni iznad drugih a nisu prikazani u perspektivi. U unutrašnjosti može se vidjeti sadržaj.

18. Plan, presjek i gradnja jednog utvrđenog grada. Asirski bareljef.

Prema djelu: Layard, »Spomenici«

19. Figurativni prikaz vrta. Svitak mrtvih. Egipatski papirus.

London, British Museum

Eufrata bili su dakle, kao i magdalenijenci, izvanredni slikari i kipari životinja. Osim toga, životinjska su tijela, združivana u smjelim sintezama, bila pogodna za prave spekulacije u isto vrijeme teološkog i likovnog karaktera.

U ovom poglavlju, u kom nismo željeli uzeti u obzir geografske ili vremenske pojmove, da bismo potpunije istakli značenje primitivne etape u povijesti oblikâ, svoje mjesto ima i proučavanje takozvanih pretkolumbovskih kultura. Uzevši u strogom smislu riječi, neke od njih ostale su u kamenom doba; druge su otkrile broncu, ali nijedna nije upoznala željezo, pa su golemi spomenici Meksika bili podignuti kamenim oruđem. Nijedna druga razvijena kultura nije nam tako potresno pokazala veličinu materijalnih i duhovnih teškoća što ih je primitivni čovjek morao svladati da bi uzdigao razinu svoga života; treba se diviti kako su ti tajanstveni sojevi ljudi, usprkos svome zakašnjenju, kome je, nema sumnje, uzrok njihova izolacija, znali s tako siromašnom tehnikom stvarati kulture koje su, u nekim dostignućima, bile više od onih što su ih *conquistadores* podigli na njihovim ruševinama.

Dok su brončano i željezno doba u Zapadnoj Evropi doba prethistorijske tame, na Sredozemlju ta dva doba stvaraju historijske kulture koje se takmiče s kulturama Egipta i Mezopotamije. Iako znamo da je željezo doneseno iz Azije, još i danas ne znamo posve sigurno odakle potječe ono stapanje kositra s premekanim bakrom koje ga pretvara u otpornu broncu i čini proizvodnju lakšom, jer znatno snižava temperaturu otapanja. Nema sumnje, bronca je na Sredozemlje polagano prodirala preko prednje Azije; zbog toga što na samom Sredozemlju nije bilo nalazištâ kositra, njezina je upotreba bila skupocjena. U Egiptu i u Sumeru dugo su u kiparstvu štedjeli broncu upotrebljavajući je u obliku tankih listića kojima se pokrivala drvena unutrašnjost, a samo se glava lijevala. Indoevropski narodi, koji su oko 2000. godine osvojili Sredozemni bazen i koji su pobjedonosno nasrnuli na velike sile tadašnjeg vremena, nesumnjivo zahvaljuju svoj uspjeh nadmoći svoga brončanog i željeznog oružja, kao i činjenici što su pripitomili konja. Egejska kultura, koja se razvija na Kreti i, zatim, u Argolidi, između 3200. i 1100, izgrađeni je i razvijeni oblik toga metalnoga doba. Ta kultura ne pozna kiparstvo, pa trajnim djelima od kamena pretpostavlja pokućstvo, oružje, dragulje, lončariju, kojom se napose odlikuje i koju će izvoziti po cijelom Istoku i čak na Zapad. Ona podsjeća — prenijevši ga na more — na onaj nomadizam, svojstven onim konjaničkim narodima koji su metal pretpostavljali kamenu jer se lakše prilagođavao uvjetima putničkog života, pa ih je poticao da proizvode samo male predmete, dragocjeni nakit, pomoćne predmete za odijevanje ili komade orme i oklopa. Ti nomadski narodi ulaze u povijest umjetnosti u toku drugog tisućljeća, mnogo prije nego što su ušli u historiju. U nekim nalazištima Srednje Azije počinjemo nalaziti najstarije primjerke te takozvane »stepske« umjetnosti koja će, pošto je upila utjecaj »zoomorfnog« stila, posuđenog iz Kaldeje, osvojiti cijelu Srednju Evropu i vladati sve do uoči tisuće godine u kršćanskoj eri. Zbog svog stila i svog duha, ta umjetnost, koja životinji pridaje prvenstveno značenje, treba prije da bude proučavana uporedo i podjednako s prvobitnim umjetničkim kulturama negoli kao uvod u zapadnoevropski srednji vijek, kao što se to obično čini.

Duh kamenoga doba i metalnih doba nipošto nije mrtav još ni danas; on i sad živi kod nekih naroda Afrike, Oceanije i Amerike, kojih način života i običaji, u dugotrajnu izrođavanju, ovjekovječuju način života i običaje prethistorijskih ljudi. Zbog toga ćemo umjetničke manifestacije tih naroda morati spomenuti u zaključku ovog poglavlja.

1. Egipatska kultura

Historijske okolnosti

Egipat je bio neranjiv zbog svoga položaja: on je leđima oslonjen na pustinju a ima i ono utočište što ga čini Gornji Egipat, koji je tri puta u egipatskoj povijesti obnovio njegovo jedinstvo. U takvim okolnostima Egipat je izgradio razvijenu i usavršenu civilizaciju koja se odlikuje tridesetstoljetnim političkim, kulturnim i umjetničkim kontinuitetom, jedinstvenim u povijesti svijeta. Ta nepromjenljivost, koja ima posvećeni karakter, razlog je njezine snage i veličine, ali i njezine monotonije; uza sve to, u tom se dugom nizu stoljeća ipak očituje razvoj, izražen određenim nijansama.

Prve umjetničke manifestacije egipatske kulture pripadaju *preddinastičkom* (prije 3100) i *tinitskom razdoblju* (I i II dinastija, oko 3200); one su tijesno vezane sa susjednom, sumerskom kulturom, bilo zbog toga što se ova razvijala pod njezinim utjecajem ili zbog toga što obje proističu iz istog, zajedničkog izvora. *Memfisko carstvo* ili *Stara država* (III—XI dinastije, od 2778. do 2423) ostvaruje u delti Nila prve najveličanstvenije egipatske građevine, piramide, koje su grobovi faraonâ Keopsa, Kefrena i Mikerinosa (IV dinastija, otprilike od 2650. do 2525). U tom razdoblju umjetnost je isključivo grobna, a građevine živih podižu se od propadljive građe: od prijesne opeke, načinjene od gline sušene na suncu, i od drva; kiparstvo, umjetnost bareljefa i slikarstvo javljaju se kao njezini normalno razvijeni sastavni dijelovi. Poslije razdoblja anarhije Egipat se obnavlja, pa to drugo razdoblje njegove povijesti nazivamo imenom *Srednja država*; grad Teba, u Gornjem Egiptu, daje svoje ime novim dinastijama (XI—XVII, od 2065. do 1785). Hramovi su još uvijek skromni i grobna arhitektura prevladava. XVIII-toj dinastiji pripada čast da je obnovila jedinstvo Egipta ugroženo provalom Hiksa. Ona je osnovala *Novu državu* (XVIII—XXV dinastije,

20. Sfinga i Keopsova piramida.

od 1580. do 1085); to je najsjajnije doba egipatske umjetnosti; bogati faraoni, Amenofisi i Ramsesi, podižu veličanstvene hramove (hramovi u Luksoru i Karnaku, blizu Tebe), dok se grobovi najčešće usijecaju u obliku hipogeja u vapnenac hridina u *Dolini kraljeva*. Slikarstvo se razvija, postaje posve samostalno i nastoji zamijeniti bareljefe u grobnoj umjetnosti; dekorativne umjetnosti postižu veliko bogatstvo, kao što nam to otkriva grobna riznica Tutankamona. U I tisućljeću Egipat su više puta osvojili strani napadači i on gubi nezavisnost; samo su dinastije koje su stolovale u Saïsu, u Delti, održale egipatsku kulturu (saitsko razdoblje, XXVI dinastija, VII—VI st.); godine 525. Egipat su osvojili Perzijanci a zatim Aleksandar Veliki; poslije njegove smrti pripao je Ptolemeju (ptolemejsko razdoblje 285—21). Premda je Egipat u to vrijeme bio otvoren helenskim utjecajima, on ipak ne prestaje stvarati djela autohtone umjetnosti, koja su tada već bez života, ali ih Rimljani, posljednji osvajači Nilske doline u starome vijeku, smjerno poštuju.

Graditeljstvo

Dolina rijeke Nila, kolijevka jedne od najstarijih društvenih sinteza ljudskog roda, bila je područje na kom su ljudi izvršili prvi veliki pokušaj u graditeljskoj umjetnosti. Bogatstvo te zemlje kamenom građom kao i želja da se boravištima mrtvih osigura vječna trajnost, pogodovali su rođenju i razvoju arhitekture. Želja za besmrtnošću potakla je prva gra-

diteljska djela: grobove Stare države, *mastabe* (u obliku krnje piramide) i piramide (sl. 20). Piramida je, zaista, najosnovniji arhitektonski oblik, koji najsnažnije pobuđuje dojam stabilnosti i trajnosti. Egipat je iz prvobitnih razdoblja čovjekova razvitka baštinio sklonost prema golemome, koje svojim dimenzijama potvrđuje snagu ljudskih djela (najveća, Keopsova piramida visoka je 146 metara, strane su u osnovici dugačke 227 metara, njezina podnica pokriva gotovo 5 i pol hektara a volumen joj iznosi više od 2,500.000 kubičnih metara). Izvan tijela piramide ima jedna kapela u kojoj je svećenik vršio pogrebne obrede; ona je ukrašena zidnim slikarijama, graviranim ili naslikanim bojom, i jednim »stećkom lažnih vrata« o kom se vjerovalo da saobraća sa *serdabom*, gdje su bili okupljeni brojni »dvojnici« koji treba da posluže kao materijalna podloga pokojnikovoj duši u drugome životu; leš, balzamiran u obliku mumije, polagao se u grobnicu, izdubenu pod zemljom ili obuhvaćenu masivom same građevine.

Poslije početnih traženja, egipatski je hram poprimio svoj konačni oblik u Novoj državi (sl. 22). On je po obliku istovetan s kraljevskom palačom, sagrađenom od drva i gline, samo je, kad se radi o hramovima, taj oblik prenesen u kamenu građu. Po uzoru na kraljevsku palaču, hram se sastoji od tri dijela: prvi je rezerviran za pristup u zgradu, drugi za primanja, a treći za privatni život (harem). Unutar ograde od sirove opeke diže se kameni hram: dva monumentalna pilona (sl. 21), ispred kojih su dva obeliska (igle od monolitna kamena), vode u otvoreno dvorište, obrubljeno trijemovima (porticima) sa stupovima (sl. 23); zatim slijedi velika dvorana sa stupovima (hipostilska dvorana) — to je neke vrste prijestolna dvorana u kojoj se božji lik pokazuje mnoštvu kad, na dane obrednih svetkovina, izlazi u svoju lađu; posljednji, privatni dio sastoji se od rizničkih soba i sakristija, okupljenih oko svetišta (*naos*), u kom se u tajnosti i mraku čuva kip, koji je božji dvojnik.

Egipatsku arhitekturu ograničilo je u njezinu razvoju nepoznavanje svoda (on doduše nije bio potpuno nepoznat, ali se upotrebljavao tek rijetko i uzgredno). Konstrukcija građevina u dolini Nila osniva se na sistemu greda koji se sastoji od gradnje stropova uz pomoć ploča koje počivaju na potpornjima; čvrstoća cjeline osniva se na inerciji građe složene vodoravno, u redovima jedan nad drugim; budući da kamen ne može izdržati tako velik raspon kao drvo a da se ne slomi, Egipćanin je, želeći da pokrije znatne prostore,

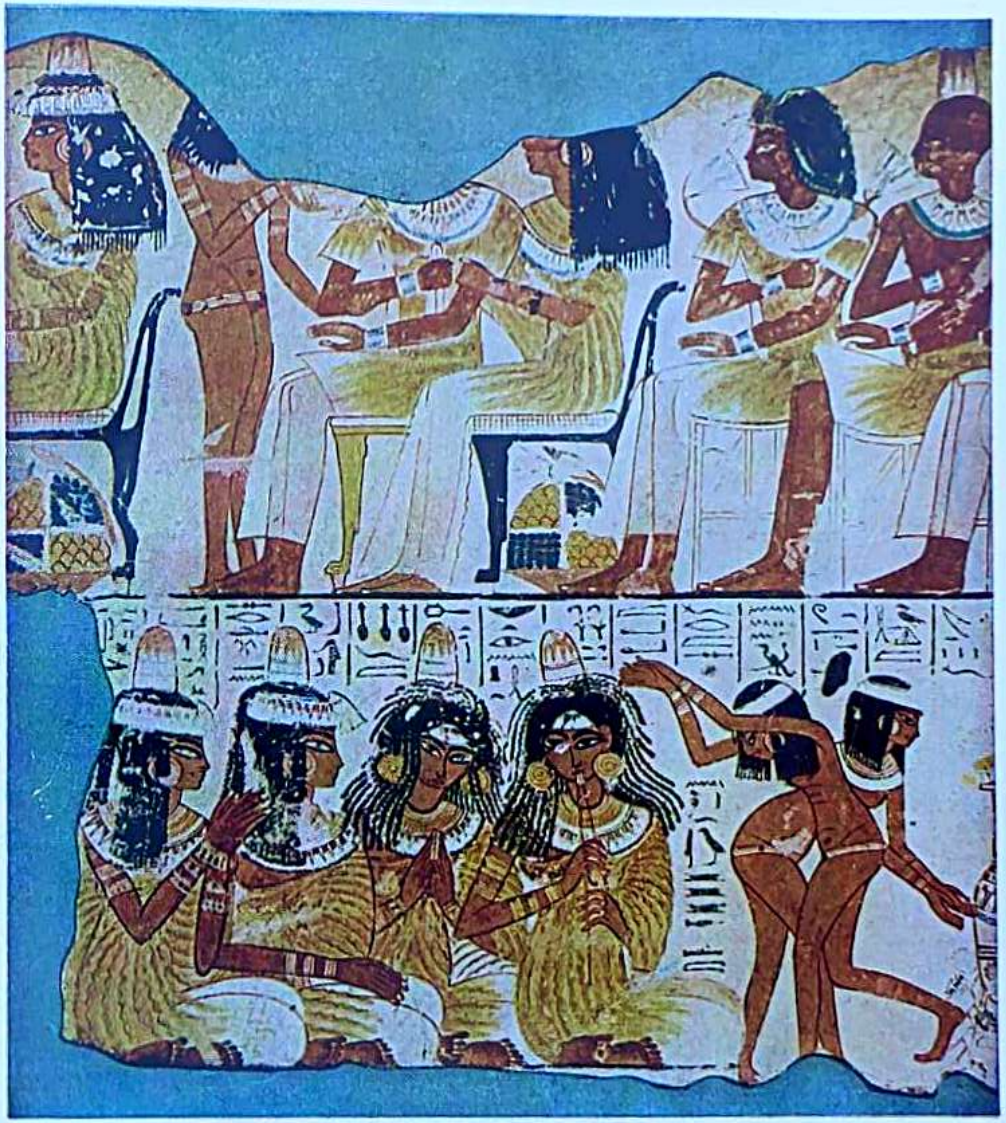
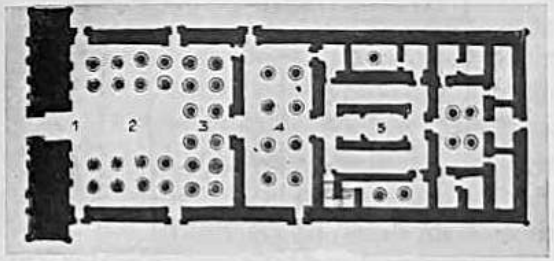


TABLA I — Slika iz jednog tebanskog groba XVIII dinastije.

21. Piloni Honsuova hrama u Karnaku. XI st. pr. n. e.
Prema djelu: Jéquier, »Les temples ramesséides et saïtes«

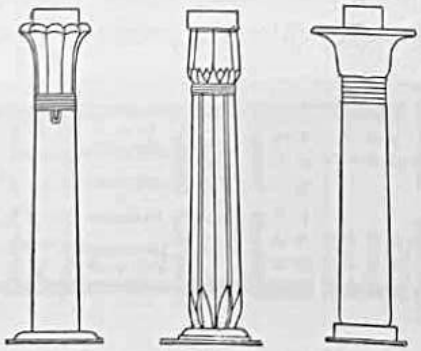
morao povećati broj izoliranih potpornja koji zbog toga pretrpavaju unutrašnjost zgrada (sl. 22). Jednako kao što će to kasnije biti kršćanska crkva, a suprotno od grčkog hrama, egipatski je hram svojom biti unutrašnji prostor; on je potpuno zatvoren i djelomice pokriven, pa sakriva svoju tajnu iza bedema dugačkih, slijepih zidova i čuva sve bogatstvo svojih dojmova za unutrašnjost; osvjetljenje hipostilskih dvorana osiguravaju dijagonalni dovodi svjetlosti, »lanternali«, dobiveni izdizanjem centralnih lađa na veću visinu. Prevladavanje vodoravnih linija izražava veoma jasno ideju neprolaznosti uz koju se vezuje cijela egipatska umjetnost; pomno tesani kamenovi slažu se u jednakoj širini i brižljivo poravnavaju tako da spojevi budu sakriveni; time Egipćanin nastoji pobuditi dojam monolitnog bloka. Uostalom, podjednako po svojoj nagonskoj sklonosti prema snažnome kao i zbog



22. Plan Honsuova hrama u Karnaku.
(1. Pilon; 2. dvorište; 3. predvorje; 4. hipostilska dvorana; 5. svetište).

23. Trijem i hipostilska dvorana hrama u Luksoru. Amenofis III, oko 1375. pr. n. e.

želje da gradi za vječnost, arhitekt iz doline Nila rado se služi golemom građom koja teži čak do 500 tona (gornji hram Kefrenove piramide). Premda je stvorio umjetnost gradnje u kamenu, Egipćanina će njegova realizmu odana mašta spriječiti da iznalazi apstraktne oblike za koje je pogodna ona građa koju je on prvi uveo u upotrebu na racionalan način; on se zadovoljio time da u tvrdu građu prenese one prvobitne arhitektonske oblike, ostvarene drvom i nabitom zemljom ili glinom, što su se sve do kraja upotrebljavali za gradnju domova živih. Zidovi i piloni zadržali su kosi profil kako su se oblikovali zidovi od zemlje ili sirove opeke da



24. Tipovi egipatskih stupova. (U obliku palme, lotosa, zvona).

bi se time spriječilo njihovo rušenje; uglovi imaju kao ukras neku vrst zavojnice od kamena, koja je uspomena na svežanj trske što je učvršćavao konstrukciju od nabite zemlje, a zabati imaju raščlanjen oblik što sjeća na krunište palmi; stupovi, bez obzira imaju li oblik *lotosa, papirusa, palme* ili *zvona,* građeni su kao i nekadašnji potpornji, načinjeni od rogoza ili od trske, povezani uzicom a na vrhu su im bili cvjetni motivi.

Kiparstvo

Egipatski kipar rijetko kada upotrebljava meki kamen kao što je na primjer vapnenac; milija mu je tvrda građa, kao što su granit, bazalt ili porfir, koja omogućuje veću trajnost i dopušta glačanje. Punih trideset stoljeća kulture u dolini Nila kiparstvo se nije oslobodilo neumoljivog zakona frontalnosti. Glava je uvijek u osi poprsja a ruke ostaju čvrsto prilijepljene uz tijelo; time kip poprima obilježje arhitektonskog elementa. U vrijeme Stare države kiparska se djela odlikuju uvelike sintetičkim načinom izrade i snažnom realističkom sposobnošću opažanja koja je nadahnjivala najveća remek-djela te umjetnosti (sl. 25 i 69). Taj pronalazački polet usporio se za Prvog Tebanskog carstva da bi ustupio mjesto klasicizmu koji zanemaruje individualne crte i stremi k nekom bezličnom idealu; taj se razvoj pojačava i pretvara u akademizam za Drugog Tebanskog carstva, kad ideal ljupkosti i draži dobro izražava miroljubivost toga naroda (sl. 26). Inicijativa jednog heretičkog faraona, Amenofisa (Amenhotepa) IV (oko 1378—1360), unijela je u figurativnu umjetnost revoluciju koja je gotovo istrgla egipatsku umjetnost iz nepomičnosti u koju ju je zatvarao njezin dogmatizam; preokrenuvši sve konvencije koje su se smatrale posvećenima, kipari i slikari iz Tell-el-Amarne (prijestolnice što ju je sebi odabrao Amenofis IV) nastojali su da prikažu oblike prema načelima nekog ekspresionističkog ili manirističkog realizma (sl. 26 i 632). Na nesreću, taj je pokret bio bez budućnosti; dolazak na vlast slabog Tutankamona, koji je obnovio tradicionalni kult, vratio je moć Amonovim svećenicima, a umjetnost je i opet predao u ruke njihovih teoloških predrasuda. Kratkotrajna obnova samostalnosti u saitskom razdoblju udahnula je na časak život u iscrpljeno egipatsko kiparstvo, zahvaljujući naporu da se oživi arhaizam koji je obnovio tradiciju elegancije Nove države i povezao je s realizmom Stare.

25. Glava pisara koji čuči. V dinastija, oko 2400. pr. n. e.
26. Kip, nazvan »Gospođa Tui«. Novo carstvo.
27. Kraljevska glava od tvrda drva.
Kraj XVIII dinastije, oko 1360. pr. n. e.
Pariz, Louvre

Zidna umjetnost

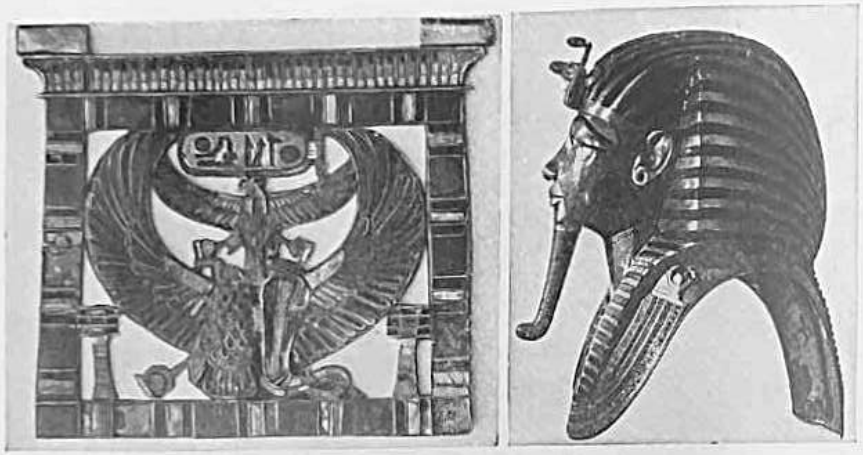
Pod taj naslov možemo svrstati podjednako kiparstvo bareljefa kao i slikarstvo, koje je samo štedljivo oponašanje te vrste kiparstva. Naziv »bareljefi« nije osobito pogodan za zidno kiparstvo, naročito ne u razdoblju Srednje države; duboko urezbarenim obrubom Egipćanin oslobađa od podloge skulpturu nejednake debljine, koja se uopće ne izdiže iz razine golog zida, pa zatim na njoj dlijetom rezbari sekundarne oznake. Opća svojstva tih figurativnih kompozicija opisana su u predgovoru ovom poglavlju; prilikom prikazivanja čovjeka lice ostaje neosobno i nikad ne sudjeluje u akciji; kretnje su uvijek podložne određenom ritmu koji im daje neku obrednu, svećeničku dostojanstvenost (sl. 28). Budući da u prikazivanju životinja umjetnik nije bio podjarmljen istim robovanjem teologiji, on je tu mogao dati slobodan zamah svome daru opažanja (sl. 28). Zanimljivo je da su ženski likovi gipkiji i življi od likova muškaraca. Egipćani

28. Lov na vodene ptice. Fresko-slika
iz jednog tebanskog groba XVII dinastije.

su osim Grka jedini narod staroga vijeka koji je izrazio čulnu draž ženskoga tijela. To što su bareljefe izrađivale ekipe specijalista urezujući pojedinosti pošto je poglavar radionice naznačio i odredio cjelinu, objašnjava mnoge nehajnosti i propuste. Boje slikarija veoma su uzdržljive: crveni ili žuti oker, malo zelenila i plavetnila. Prema običaju, utvrđenom već na početku egipatske umjetnosti, muško tijelo bojadisalo se crveno, a tijelo žene žuto.

Umjetnički obrt

Suhoća egipatskog tla koje je sačuvalo sve što mu je bilo povjereno (osim željeza, zbog silicija), darovala nam je tisuće primjeraka pokućstva što su ga umjetnici koji su ga radili u dolini Nila često izradili veoma raskošno, a bilo je namijenjeno budućem životu moćnih ličnosti. Nalaz dotad netaknutog groba faraona Tutankamona (sl. 30) iznio je na vidjelo dotad neviđeno bogatstvo kraljevskoga namještaja. Egipćani su imali mnogo smisla za kićenje i nakit. Muškarci su se, čak i više nego žene, odijevali raskošno ukrašenom odjećom, a taj je nakit često imao magičko značenje ili je obilježavao položaj u društvenoj hijerarhiji onoga koji ga je nosio. Umjetnici su se odlikovali usavršenom proizvodnjom tih dragocjenosti upotrebljavajući drago kamenje optočeno zlatom ili kadšto srebrom koje je bilo rjeđe i skupocjenije od zlata. Ali posve



29. Prsni ukras u obliku pilona.
Pariz, Louvre

30. Tutankamonova grobna maska.
Emajlirano zlato. XVIII dinastija.
Kairo, Muzej

realistična mašta Egipćana ometala ih je da izmisle neki pravilnik dekorativne umjetnosti; ona je reproducirala životinjske oblike, likove ljudi ili čak arhitektonske oblike; prsni ukrasni štitnik posudio je svoje obličje od pilonâ pred hramovima (sl. 29), a naušnica od stupa u obliku lotosova cvijeta. Ta vlast graditeljske umjetnosti nad svim drugim umjetnostima svojstvo je društava snažno organiziranih u kolektive, u kojima umjetnici rade u ekipama pod vodstvom majstora koji se pokorava inspiraciji svećenika.

2. Kultura Prednje Azije[1]

Mezopotamija je područje bez granica, svojim bogatstvom izloženo pohlepama svih. Zbog toga je ona, dok je Egipat i dalje živio svojom nepromjenljivom sudbinom, bila prepuštena mnogim historijskim i etničkim preobratima koji danas čine veoma nejasnom povijest kultura što su se ondje rađale jedna za drugom. Usprkos tome, stvaralački podstrek Sumerana bio je tako snažan, da se njegov razvoj može pratiti

[1] Ovdje smo usvojili kraću kronologiju (pomlađenu za oko 300 god.) koju zagovora dr Contenau a koja je u skladu s kronologijom što je za Egipat predlaže Gilbert.

kroz brojne vazalne zavisnosti i različita carstva koja su postojala u toj zemlji među dvjema rijekama.

Arheološki podaci o tim narodima, koji su se većinom malo brinuli o svojim grobovima, ostaju rijetki. Najstarije umjetničke manifestacije te kulture potječu iz eneolita, a susrećemo ih u nalazištu Suza, u Elamu, u Iranu i u Mezopotamiji u El Obeidu, i u Uruku (IV tisućljeće). Imenom »kaldejska kultura« nekoć se označavalo »rano doba« Mezopotamije a obuhvaćalo je: prvu dinastiju Ura u Sumeru (oko 2800), koja nam je u svojim grobovima ostavila divne zlatarske predmete; semitsku dinastiju Akada što ju je osnovao Sargon I, oko 2470, koji je ujedinio Sumersku zemlju sa (semitskom) zemljom Akad i kome zahvaljujemo osnutak Babilona (oko 2450); doba provale naroda Guti (oko 2285) koja je okončala postojanje Akadskog carstva, u vrijeme kada je *patesi Gudea* (sl. 39) živio u Lagašu, gradu u kom su arheološka iskapanja otkrila važna umjetnička djela što se danas čuvaju u Louvru; III dinastija iz Ura (2124) koju je uništila provala iz Elama god. 2016; prvu babilonsku dinastiju (1830—1530) koja je u Hamurabijevo vrijeme (1792—1750) možda dosegla vrhunac kaldejske kulture. Naprotiv, Asirsko carstvo, s prijestolnicom u Ninivi (od početka I tisućljeća do 612), koje zbog važnosti i množine iz zemlje iskopanih spomenika, zbog svoje slave i okrutnosti za mnoge možda utjelovljuje pojam mezopotamijske civilizacije, samo je kasni izraz poodmaklog razdoblja u povijesti te civilizacije. Ahemenidska Perzija (VI—IV st.) preuzela je političku i umjetničku baštinu Asiraca; u njezino vrijeme mezopotamijska se umjetnost udaljila od svojih izvora i prihvatila utjecaj klasične Grčke. Osim toga, načela kaldejske umjetnosti hranila su gotovo sve semitske ili indoevropske narode Zapadne Azije; ti su narodi bili slabo obdareni sposobnošću za umjetničko stvaranje, pa su crpli iz tog izvora i, uostalom, kadšto pridonijeli održanju toga vrela u vrijeme svoje prevlasti (Hetiti, Kasiti, kraljevstvo Mitani). Zračenje mezopotamijske kulture rasprostranilo se veoma daleko, pa su i u dolini Inda nađeni gradovi iz III tisućljeća koji su svojim obilježjima posve sumerski (iskapanja u Mohendžo-Daru i u Harapi).

31. Hijeroglifi. Stara država. V dinastija.
Kairo, Muzej

32. Klinasto pismo. Hamurabijev zakonik. 1792—1750. pr. n. e.
Pariz, Louvre

»Kaldejski« genij

Kako god bile snažne podudarnosti dviju kultura, one u dolini Nila i one u dolini Eufrata, i kako god noviji historičari rado tu podudarnost isticali, genij mezopotamijskih naroda živo se razlikuje i suprotstavlja geniju egipatskog naroda. Egipćani su zemljoradnički narod miroljubiva duha, koji živi u tijesnom jedinstvu s vanjskim svijetom; dobrotvorni utjecaj Nila nadahnuo ga je optimističkim shvaćanjem svemirskih sila, koje se izražava vjerom u besmrtnost duše a u životu velikom ljubavlju prema prirodi, o čem revnosno svjedoči egipatska umjetnost. Pozitivan po svojim sklonostima i slabo obdaren za apstrakcije, Egipćanin voli reproducirati prirodne oblike. Egipatska umjetnost je umjetnost opažanja.

Premda su poplave Tigrisa i Eufrata, koje je čovjek regulirao, nametnule Mezopotamiji toga vremena sličan režim kao i dolini Nila, ipak, zbog razloga možda vezanih uz njihovo — nama nepoznato — etničko podrijetlo, narodi koji su prvobitno živjeli u međuriječju Eufrata i Tigrisa nisu usvojili isti naturalistički optimizam; premda su, doduše, priznavali dobročinstva prirode i obožavali je u liku boginje plodnosti, oni su svoj život smatrali ugroženim prijetnjama paklenskih sila koje je trebalo odvraćati uz pomoć magičkih i pomirbenih postupaka. Bili su malo skloni realizmu, koji

33. Otisak jednog sumerskog cilindričnog pečata (detalj). Kraj IV tisućljeća.

34. Čaša od pečene zemlje, ukrašena kozorozima, psima u trku i ibisima. Elam, kraj IV tisućljeća.
Pariz, Louvre

bi ih naveo na imitiranja, ali su raspolagali snažnom sposobnošću apstrahiranja, koja ih je učinila računačima i astronomima. Genij svakoga od tih dvaju naroda izražava se veoma jasno načinom njegova pisanja (sl. 31 i 32). Egipatsko hijeroglifsko pismo samo je pojednostavnjena, pisana preinaka prirodnih oblika; vjerovanje u istovetnost »dvojnika« obavezalo je Egipćanina da za cijelog trajanja svoje povijesti sačuva to tako nepodesno piktografsko obilježje pisma, koje je, uostalom, bilo rezervirano za posvećenu upotrebu. Mezopotamijci su veoma rano, uz pomoć takozvanog klinastog pisma, sastavili neku vrst »bukvara« apstraktnih simbola, koji je ušao u svakodnevnu upotrebu i njihov jezik veoma brzo načinio diplomatskim jezikom Istoka. I sama umjetnost bit će »pismo«, to jest ne skup naturalističkih oblika, nego sistem znakova. Mezopotamijski umjetnik nameće elementima što ih uzajmljuje od prirode cio niz shematizacija i metamorfoza stvarajući time potpuno imaginarne oblike koji, u odnosu prema onim nadnaravnim silama koje predočavaju, imaju vrijednost znaka a ne stvarnog nosioca, kao što je to bilo u Egiptu.

Najstariji izrazi te sposobnosti apstrahiranja jesu, u prethistorijsko doba, divne vaze s pogrebnom namjenom, nađene u Suzi i u Elamu (sl. 34); životinjski likovi s ukrasa na vaza-

ma iz najstarijeg sloja, nazvanog »Suza I«, prikazani su tako geometrijski stilizirani, da su zapravo veoma elegantna, dekorativna igra oblika, uporediva s pećinskim slikama u Rodeziji (sl. 8) ili s prvim grčkim vazama (sl. 101). Ali pravi izvor te umjetnosti treba tražiti u rezbarskoj umjetnosti. Mezopotamijci su se pri grafičkom postupku služili cilindrima (valjcima), na kojima su oblici bili urezbareni kao negativi, pa su ih zatim valjali po pločici svježe gline i time na njoj izvajali izbočeni reljef. Ti cilindrički pečatnjaci ili magički formulari služili su svima praktičnim ili vjerskim potrebama. Za razliku od spomenika velikih razmjera, oni su se sačuvali u veoma velikom broju. Izučavajući ih, može se dakle shvatiti cio razvoj mezopotamijske estetike. Već u samom početku sumerske umjetnosti ti nam cilindrički pečati svjedoče o potpunoj izgrađenosti formalnog sistema mezopotamijske umjetnosti. Beskonačno ponavljanim združivanjem pojedinih životinjskih oblika kozoroga, divljeg magarca, lava, bizona, orla, zmije ili drugih životinja, ti su umjetnici stvorili »čudovišta«, to jest imaginarne životinjske tvorevine (sl. 33). Dok egipatska čudovišta ostaju složene cjeline arhitekturalnog karaktera, mezopotamijska su izvanredno jedinstvena, a to njihovo jedinstvo osniva se na nekoj nervnoj energiji njihovih organizama; ta maštom stvorena bića čini se da su obdarena nekom čudesnom životnom snagom. Združujući među sobom ta čudovišta postavljanjem jednoga nad drugo, stapanjem, suprotstavljanjem, simetrijom ili sintezom, Sumerani su stvorili pravi likovni jezik, sposoban za beskonačne varijacije. Taj rječnik oblika imat će znatan odjek u povijesti čovječanstva, dok je egipatska umjetnost konačno umrla u trenutku svoje smrti, kao što je normalno za naturalističku umjetnost koja može roditi samo neplodno oponašanje svoga vlastitog savršenstva.

Igra metamorfoza što su je Mezopotamijci izumjeli temom o životinjama, očitovat će se kao odlična škola za uvježbavanje mašte, koja se time izvanredno obogatila. Iranci, Skiti, Sarmati, Turanci, Germani ili Vikinzi, Bizantinci i, najzad, umjetnici romanike crpsti će objema rukama iz te riznice, obogaćujući je beskonačno dotad još nepoznatim kombinacijama.

Na području arhitekture Mezopotamijci su upotrebom svoda dali svijetu načelo beskonačno bogatije mogućnostima za pokrivanje građevina nego što je to bio gredni sistem što su ga voljeli Egipćani. Trebalo je imati računački duh Sumerana pa da se ljudi usude sagraditi nad slobodnim prostorom

luk od građe naslagane jedna do druge i vezane u konvergentnim slojevima pri čemu stabilnost takvog luka više ne osigurava naprosto sila teže. To načelo, počevši od onoga dana kad ga partski i sasanidski graditelji budu primijenili razvijena do svih njegovih konzekvencija, izvršit će u graditeljstvu duboku revoluciju iz koje će proizaći cijela graditeljska umjetnost na zapadu, od Rima do kršćanskog srednjeg vijeka.

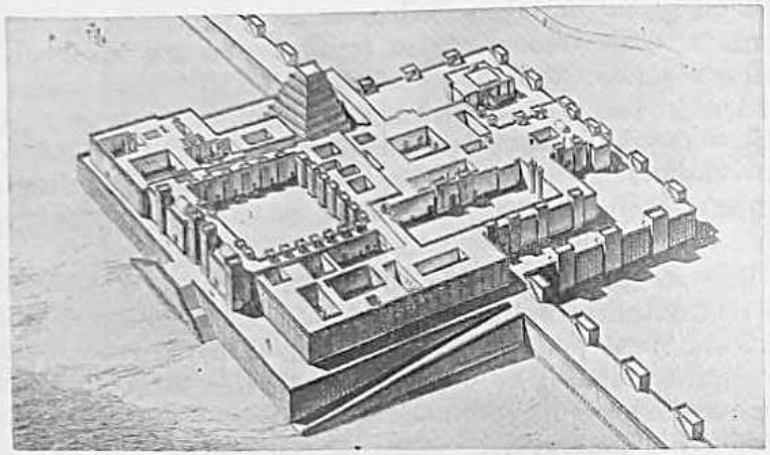
Mezopotamijci su dakle bili veliki novatori, veliki inicijatori umjetničke kulture, kojima su i sami Egipćani možda dugovali prvi podstrek. Dok je egipatska umjetnost, pošto je njezino historijsko doba prošlo, postala mrtav jezik, mezopotamijska je likovna umjetnost još mnogo stoljeća ostala jezik živog saobraćaja.

Graditeljstvo

U Mezopotamiji nema ni drva ni kamena, pa su Mezopotamijci morali svoje građevine podizati od pečenih opeka — ili najčešće naprosto sušenih na suncu — za koje je riječno blato davalo mnogo odlične građe. Raskvašene kišama u toku mnogih tisućljeća, te su se velike gomile gline pretvorile u prave brežuljke (Arapi ih zovu *tell*) koji danas kao jedine uzvisine prekidaju monotoniju mezopotamijske ravnice.

Bitni pronalazak Mezopotamijaca jest *svod*. Premda ga kadšto, kao i primitivni narodi, još uvijek grade u slojevima koji se polažu jedan na drugi tako da svaki viši strši nešto više naprijed od onoga donjega *(encorbellement)* — a to je lažni svod — oni su najčešće znali graditi svod od slojeva u obliku zraka koje izlaze iz jednog središta; tako načinjeni koritasti svodovi sačuvali su se još iz sumerskog doba (kraljev grob u Uru); asirski bareljefi potvrđuju upotrebu kupole s polukružnim ili eliptičkim profilom; ali budući da se nijedna od tih kupola nije sačuvala do danas, ne može se znati jesu li bile građene po sistemu *encorbellement* ili u obliku zrakastih svodova.

Svod omogućuje znatno veća premošćavanja bez pomoći slobodnih potpornja koji preuzimaju težinu građe; ali, zauzvrat, on na svoje potpornje vrši bočni pritisak i time nameće potrebu snažnih bočnih podupirača, koje su Mezopotamijci ostvarivali time što su im stijene građevina od opeke bile izvanredno debele. Umjesto stabilnosti na temelju proste inercije krova građenog od greda, svod uvodi sistem suprot-

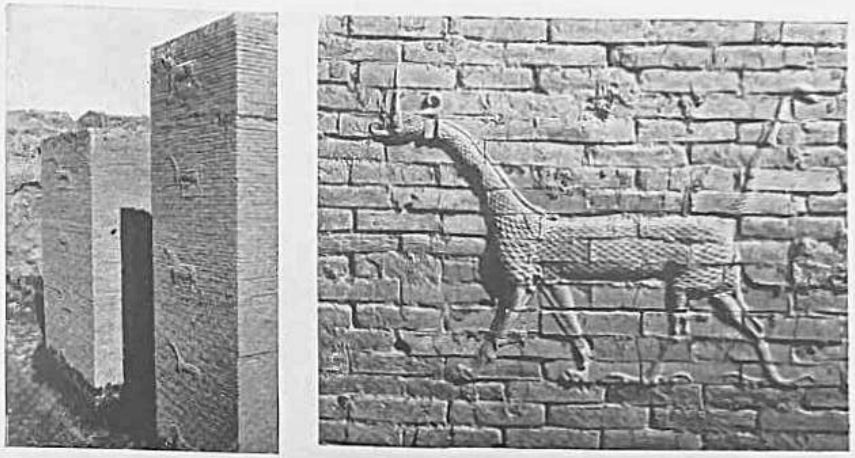


35. Palača Sargona II u Horsabadu.
Pogled iz daljine. 713—707. pr. n. e.
Prema Perrotu i Chipiezu

stavljanja sila koji građevinu pretvara u aktivan organizam. Premda Mezopotamijci nisu razvili sve konzekvencije toga načela, njihova je zasluga što su ga stvorili.

Za razliku od Egipćana, koji su štovali duhovne sile, Mezopotamijci su svoje graditeljske napore ostvarili napose na području svjetovne arhitekture; oni su podizali veličanstvene palače, prave kraljevske gradove koji izražavaju moć monarha (tako Horsabad, Sargonov kraljevski grad, zauzima površinu od 10 hektara), a također i tvrđave. Mezopotamijska je arhitektura, dakle, prije svega vladalačka i vojna umjetnost, dok je egipatska u cijelosti vjerska.

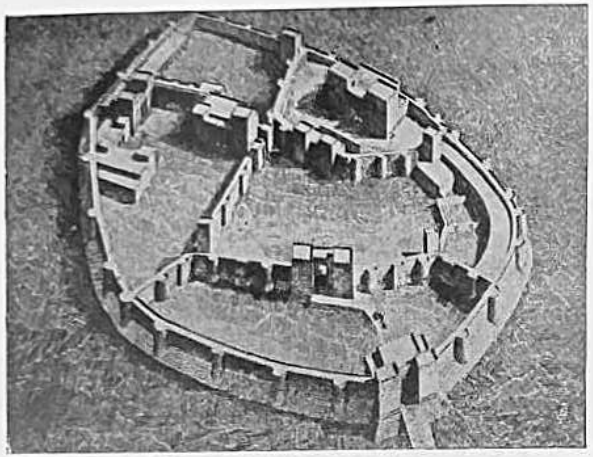
Kraljevske se palače dižu na brežuljcima, visokim 10 ili 15 metara, koji ih štite od poplava; one su prilično zbrkan skup dvorana, okupljenih u obliku četvrti oko unutrašnjeg dvorišta, a raspored im je isti onaj što će ga zadržati arapske palače (sl. 35); to su: stan za primanje (seraj), privatni stan (harem) i javne prostorije (han); palača ima osim toga i vjersku zgradu, *zigurat*, koja se sastoji od sedam pačetvorinskih katova koji na svakom višem stupnju postaju sve uži, obojeni su različitim bojama, a na vrhu im je kapela koja je služila kao astronomska osmatračnica. Uglovi palače, kao i uglovi zigurata postavljeni su u smjer četiriju glavnih strana svijeta; dvorana ima mnogo, ali su malene, budući da je Mezopotamijac, koji nije imao ni drva, ni kamena, rijetko kada upotrebljavao slobodne potpornje; unutrašnjost dobiva svje-



36—37. Ištarina vrata u Babilonu s bareljefima.
Višebojna opeka. VII—VI st. pr. n. e.

tlo samo kroz vrata. Izvana je zgrada samo slijepi masiv, često nazupčan bočnim potpornjima koji stvaraju igru sjene i svjetla. Glavni su ukras palače monumentalna vrata što se otvaraju pod dugim svodom između dvaju tornjeva a čuvaju ih dva krilata bika s ljudskim licem (*kerubini*, sl. 14) koji imaju značenje genija pomirbe. Ta su vrata, uostalom, služila kao mjesto okupljanja; u asirsko i novobabilonsko doba bila su ukrašena velikim skupinama bareljefa ili likova od bojene keramike, svrstanih u vijence.

Mezopotamijcima zahvaljujemo izum načela vojne arhitekture koju su preuzeli Arapi i zatim je predali Bizantincima i križarima, pa će ona ostati u upotrebi sve do pojave vatrenog topništva. Prostu pasivnu otpornost debelih zidova, kojom su se služili Egipćani, Mezopotamijci su zamijenili aktivnom otpornošću. Četvorne kule koje strše izvan linije zidina omogućuju obranu razmaka među njima pucanjem iz pobočnog položaja; one su okrunjene branicima iza kojih su se mogli zakloniti stražari koji strijeljaju kroz prostore što su ostavljeni između tih kamenih štitnika; to su nazupčana kruništa sa streljačnicama; bedemi što se ređaju jedan za drugim a unutrašnji je svaki put viši od spoljašnjega, uvećavaju broj zapreka što stoje na putu napadaču koji ne može upotrijebiti već osvojeni bedem protiv opsjednutoga; najzad, zamršene unutrašnje saobraćajnice povećavaju sistemom tjesnaca i zapreka teškoće u kretanju onoga koji opsjeda. Hetiti će taj sistem još usavršiti stvorivši okrugle kule, s



38. Hetitsko vojno graditeljstvo: tvrđava u Zenđirliju.
Prema djelu: Koldewey, »Ausgrab in Sendschirli«

boljom bočnom zaštitom, koje uspješnije odolijevaju potkopavanju, pri čemu su podnicu dijelova zida između dviju kula zidali tako da joj je profil bio kos, što je omogućavalo odskakivanje tanadi što su je bacali s puškarnica (tvrđava u Zenđirliju, sl. 38).

Kiparstvo

Najstarija kiparska djela iz prve dinastije u Uru (bareljef *Ur-Nina, Stela s lešinarima,* u Louvru) još su sastavni dio grafičkog načina prikazivanja, karakterističnog za pečatne cilindre. Na bareljefu Ur-Nine i njegove porodice sve su osobe nalik jedna na drugu pa im je na suknji urezano ime; zbog toga ih možemo uporediti sa znakovima u pismu (sl. 40). Naturalizam se javlja s *Naram-Sinovom stelom* (Louvre, Akadska dinastija); na njoj je umjetnik već znao vješto oblikovati razne akcije u toku bitke. Iskapanja u Lagašu otkrila su jedina velika djela kaldejskog kiparstva u potpunom reljefu što ih do danas poznajemo; to su *kipovi patesija Gudee* (sl. 39). Ta su djela izrađena od diorita i pomno uglačana; njihov visoki stupanj savršenosti nesumnjivo je rezultat dugotrajna razvoja kojemu nedovoljno poznamo trajanje. Likovi su prikazani veoma sintetično; zbit i zdepast stas, snaga mišića pobuđuje dojam jakosti kakav ne postižu čak ni kipovi egipatske Stare države; na njihovim kipovima vedrina

39. Gudein kip. Oko 2250. pr. n. e.
Pariz, Louvre

40. Bareljef Ur-Nine, detalj. Oko 2400. pr. n. e.
Pariz, Louvre

i uzvišenost ublažuju, naime, izraz energije. Sumerski kip jedva da se izdvojio iz kamene gromade koja ga je rodila pa još uvijek zadržava svu njezinu surovu snagu; on je zapravo menhir u obliku čovjeka. To obličje menhira još je zamjetnije, i, nema sumnje, hotimično, kod slavnog *Hamurabijeva zakonika* (Louvre, prva babilonska dinastija), na kom se, kao i kod nekih Gudeinih kipova, pismo povezuje s kiparskim izrazom (sl. 15 i 32).

Asirska umjetnost

Hetitski bareljefi (nalazišta Bogazköy i Karkemiš) prijelaz su između kaldejske i asirske umjetnosti. Dugačke povorke osoba, izvajane u bareljefu, nižu se na zidovima palača asirskih kraljeva; one su raspoređene na plintovima (na dnu zidova), a ne u frizovima (na vrhu zidova). Taj raspored čini se da su prvi uveli Mitanijci, koji su u Gornjoj Mezopotamiji raspolagali neograničenim količinama kamena koji je tako rijedak u Kaldeji. Obilje te građe (naročiti gipsani alabastar, koji je neprikladan za gradnju ali veoma mek i podatan za tesanje) omogućilo je i Asircima izradu onog obilja bareljefa što ga je otkrilo iskapanje u nalazištima Ninive.

41. Asurbanipalova vojska u nastupanju (669—626. pr. n. e.)
London, British Museum

To su dekoracije *Asurnazirpalove palače* (vladao od 883. do 859) i *Senaheribove palače* (vladao od 705. do 681), koje se čuvaju u British Museumu u Londonu, kao i skup s *Asurbanipalovih palača* u *Horsabadu* (vladao od 669. do 626), koji se čuva u Louvru. Običaj asirskih kraljeva da ostavljaju palaču svoga prethodnika i daju graditi svoje vlastito obitavalište pogodovao je tome razvoju kiparstva; izračunato je da bi iskopane ploče s reljefima iz Asurbanipalove palače u Horsabadu, kad bismo ih nanizali jednu do druge, dosezale u dužini dva kilometra (sl. 41).

Velike asirske kiparske cjeline prvi su primjerci u historiji umjetničkih pothvata potpuno monarhijskog karaktera, to jest, u potpunosti posvećenih slavi jednog suverena. Egipatska faraonska umjetnost ostaje, čak i u vrijeme Ramsesâ, u biti vezana uz određeno vjersko shvaćanje. Naprotiv, asirski kraljevi ne proizvode toliko rastrošno ono obilje slika za hramove ili grobove, nego, nalik na Louisa XIV, za svoju vlastitu palaču. Te dugačke i monotone povorke, u kojima se neprestance ponovo pojavljuje vladalac, imaju zadaću da proslave bogatstvo, ratničku moć, lovačke vrline i okrutnost tih vladara koji su ostvarili višestoljetnu vladavinu straha i nasilja nad cijelom zapadnom Azijom i koji u dovitljivosti na području kažnjavanja zaostaju samo za nekim drugim civilizacijama Dalekog istoka. U pogledu tehnike, te bareljefe, koji su, uostalom, zbog svoga obilja zahtijevali da budu izrađivani brzo, obilježava duboka dekadansa, bar u prikazivanju ljud-

42. Ranjena lavica. Bareljef iz Ninive, Asurbanipalovo doba (669—626. pr. n. e.)
London, British Museum

skog lika. On je izražen još samo nekom igrom proizvoljnih oblika koja nema onog snažnog i plemenitog značenja, svojstvenog egipatskom kanonu. Udovi su loše uzglobljeni, kretnje mehaničke i neistinite, lica zgrčena kao maske; kipari su dragovoljno žrtvovali nepatvoreni život da bi izrazili dojam nadljudske snage; nagon apstrahiranja navodi ih da pojedinosti smatraju dekorativnim temama (ukovrčane brade i kosu, nabore odjeće, nakit), pa se njima služe zbog njih sa-

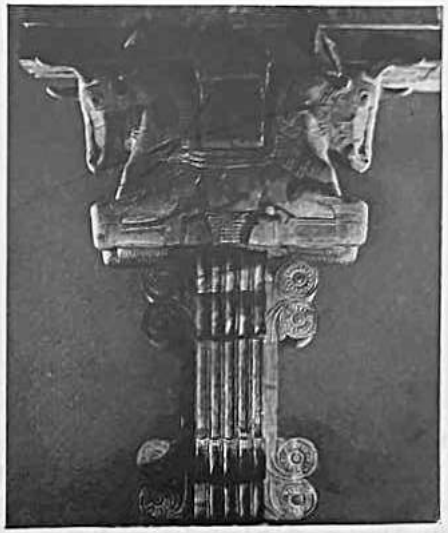
43. Poklonik. Bareljef iz palače Sargona II u Horsabadu. VIII st. pr. n. e.
Pariz, Louvre

mih (sl. 43). Ti elementi likova sastavljeni su a da pri tom nisu usklađeni s cjelinom, tako da se slika u neku ruku pretvara u puko slaganje karata. Pri tom vidimo kako se javljaju sva obilježja onog hijeratičkog stila koji će biti svojstven azijskim monarhijama i koji će od njih preuzeti Bizantija. Načela komponiranja prizora u skladu su s ustaljenim običajima što smo ih opisali na početku ovog poglavlja. Ali ipak, treba istaći da se u Asurbanipalovo vrijeme očituje i neki smisao za perspektivu; elementi kompozicije kadšto se stupnjevaju u dubinu, skrivajući jedni druge; ali taj napredak u susret optičkoj istini ostaje izuzetan.

Pravu slavu asirske umjetnosti čini prikazivanje životinja. Lovački i okrutni karakter Asiraca (koji u odnosu prema Sumeranima znače odstupanje u smjeru barbarstva) omogućavao im je da shvaćaju, kao i prvobitni čovjek, tajne mehanizme sirova života. Snažna istinitost životinjskih oblika u opreci je s konvencionalnim stilom ljudskih likova (sl. 42). Sve izraze hajkom gonjene životinje koja bježi ili se suprotstavlja lovcu ili pak urla od boli pogođena strelicom koja je ubija prikazali su asirski kipari takvom divljom snagom kakvu Egipćani nisu nikad dosegli; taj miroljubivi zemljoradnički narod bio je i suviše navikao na pratnju domaćih životinja (o kojima je naslikao i izvajao divne slike i kipove) a da bi mogao biti dovoljno upoznat sa životom divljih zvijeri.

Umjetnost ahemenidske Perzije

Ahemenidske dinastije (539—331) bile su politički baštinici faraona i kraljeva Ninive i Babilona, pa su od njih preuzeli izmiješane tradicije. Ti vladari najvećeg carstva u starome vijeku prije Rimskoga carstva dali su sebi graditi palače u skladu sa svojim bogatstvom: u *Pasargadu* bila je *Kirova palača* (vladao od 539. do 529), u *Perzepolisu Darejeva* (vladao od 521. do 486) i *Kserksova palača* (vladao od 486. do 465), u *Suzi palača Artakserksa* (404—358). Te su palače bile novost u azijskoj arhitekturi jer su bile građene od kamena, izmiješanog, uostalom, sa opekom. Na golemom kamenom podnožju podižu se brojne dvorane a najljepše među njima su *apadane*, prijestolne dvorane, građene po uzorku »hipostilskih« dvorana, posuđenom iz Egipta. Apadana Artakserksa II u Suzi zapremala je 7000 četvornih metara a počivala je na trideset i šest stupova, visokih 19,58 metara. Ti stupovi



44. Ahemenidski kapitel na palači Artakserksa II u Suzi. Početak IV st. pr. n. e.
Pariz, Louvre

sastojali su se od kaneliranoga debla koje je na vrhu nosilo dvostruki niz voluta a na njemu je počivao kapitel u obliku dvaju bikovskih trupova, oslonjenih presjekom tijela jedan o drugi, a koje je ahemenidska umjetnost preuzela od asirske (sl. 44). Drugi oblici, kao na primjer palmolike strehe, potječu iz Egipta. Ahemenidske građevine posve su svjetovne; uzvišeno duhovni karakter mazdaizma osuđivao je upotrebu hramova, jer se smatralo da su uprljani poganstvom. Štovanje vatre svetkovalo se na jednostavnim oltarima na slobodnu zraku (*pireji*). Kraljevi kraljeva dali su sebi podizati i raskošne grobnice, od kojih su neke bile izdubene u pećini, po uzoru na egipatske hipogeje (grobovi u Perzepolisu i u Nakš-i-Rustanu).

Figurativna i dekorativna umjetnost Perzijanaca proizlazi izravno iz asirske umjetnosti; ona zadržava i njezin monarhički karakter ali joj daje miroljubiv naglasak u skladu s duhom te perzijske kulture, koja je jedna od najčovječnijih u starome vijeku. U Perzepolisu, u Suzi, kao i u Ninivi, nižu se duge povorke vojnika i naroda obaveznih da Perzijancima plaćaju danak. Perzijanci su upotrebljavali bareljefe od kamena ili od pečene gline prevučene caklinom (emajlom) (frizovi palače u Suzi, u muzeju Louvre, sl. 133), kakvim se veoma efektno služilo već i novobabilonsko carstvo (625—

—539). Naturalistička umjetnost životinjskih likova iščezava; ahemenidski krilati bikovi i grifoni poprimaju više heraldičko obilježje; stil tih kipova nema više one barbarske snage kao na djelima asirskih kipara; on je već preuzeo neke utjecaje grčke plastike pa se usmjerava prema dekorativnoj eleganciji.

3. Egejske kulture

Historijske okolnosti

Nazivom »egejske« kulture obilježavamo sve one kulture što su od godine 3000. do otprilike XII st. cvale na obalama Egejskog mora, na Cipru, na Kikladima, na Kreti i na Peloponezu, gdje su Ahejci, pobjednici nad Krećanima, još neko vrijeme nastavili razvoj njihovim tragom. Ta se kultura u biti osnivala na obradi metala i trgovini metalnim predmetima, budući da su ti egejski narodi, došavši iz Male Azije, oko god. 3000. donijeli bakar i već oko 2400. usavršili njegovu obradu pridružujući mu kositar, čime su dobivali broncu. Dok su stanovnici Kiklada pripremali epohu vajanja mramora, Krećani su već veoma rano ovladali morem i stvorili bogatu i izgrađenu kulturu, uporedivu sa tadašnjom egipatskom i mezopotamijskom kulturom, pri čemu je, međutim, kretska kultura imala neki osebujno moderni naglasak, jer se taj narod pomoraca, trgovaca i zanatskih proizvođača, čini se, već rano oslobodio onog opsjednuća predodžbom o bogu, koje upravlja svim pokretima i svim mislima Egipćana i Mezopotamijaca.

Minojska umjetnost

Od kraja IV tisućljeća do 1400. razvija se na Kreti ona kultura što ju je otkrio sir Arthur Evans i nazvao »minojskom« kulturom. Nju su uništili Ahejci koji su došli iz Argolide (na Peloponezu). Ti su Ahejci, narod indoevropskog podrijetla, baštinili pomorski duh Egejaca i još kratko vrijeme očuvali sjaj njihove kulture (od 1400. do 1100) u sastavu polubarbarske kulture, nazvane »mikenskom« kulturom koju je na Peloponezu otkrio Nijemac Schliemann.

45. Čaša iz Vafija, u zlatu. Kretska umjetnost. Mlađe minojsko doba I. 1580—1450. pr. n. e.
Atena, Nacionalni muzej

Kao i kod većine naroda brončanog doba, prikazivanje božanstava, kojom se temom kiparstvo nadahnjuje više negoli ičim drugim, ovdje je rijetko, a prevladavaju proizvodi obrtničke djelatnosti.

Glavna proizvodnja Krećana obuhvaća keramiku i obradu metala. Oni su se odlikovali izrađevinama od skupocjenih kovina i od bronce, pa su postali izvoznici srebrnine, dragulja, nakita, zlata, oružja i brončanih šipki u Malu Aziju, Egipat, na Peloponez (*zlatna posuda* nađena u *Vafiju*, južno od Sparte, sl. 45) i čak na Zapad. S kretskom keramikom ta vrst umjetnosti gubi gruba i sasvim industrijska obilježja što ih ima kod svih naroda brončanog doba (lončarski proizvodi iz Hisarlika); ugled metala bio je tolik, da je lončarstvo u početku oponašalo brončano posuđe valovitih i tankih oblika, tamnog metalnog sjaja. Umjetnici nastoje ostvariti eleganciju oblih formi i služe se ukrasnim slikanjem (2400—2200). Posude u stilu nazvanom *Kamares* (1800. do 1700) imaju geometrijski ukras; među najljepšima su one iz srednjeg minojskog razdoblja III (1750—1580) i iz mlađeg minojskog razdoblja I (1580—1450) (sl. 46); na njima se rascvao naturalistički ukras posuđen iz svijeta pomorske flore i faune (sipe, polipi, koralji, školjke nautilusa, morski ježevi, anemone, moruzgve); ali geometrijski ukus uskoro je i opet pobijedio (tzv. stil palače, mlađe minojsko razdoblje II, 1450—1400).

Slikarska umjetnost, koja se možda rodila na pečenoj glini, slobodno se izrazila u obliku fresaka što su ukrašavale

46. Riton u obliku školjke nautilusa. Kretska umjetnost. Mlađe minojsko doba I. 1580—1450. pr. n. e.

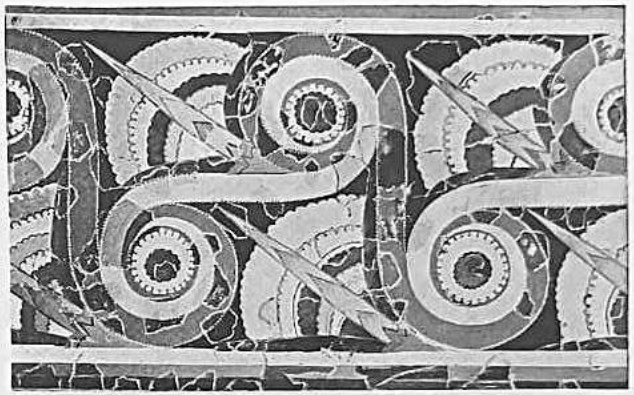
47. Kipić od fajanse, takozvana Boginja sa zmijama. Srednje minojsko doba III. 1750—1580. pr. n. e.

Kandija, Muzej

kretske palače. Ikonografski repertoar posuđen je iz svakodnevnog života (plesovi, borbe s bikovima), iz prirode (dupini, krilate ptice, cvijeće), iz zbirke dekorativnih crteža (motiv dvostruke spirale) (sl. 48); bik, koji je ostavio dubok trag u grčkoj legendi o Minotauru, ima u tom repertoaru veliku ulogu. Stil je mek i gibak, pun naturalističkoga žara; premda je nadahnut egipatskom i sumerskom umjetnošću, on je mnogo istančaniji i »moderniji«; radosni i uživački izraz, neki njegov humoristički i svjetovnjački realizam predigra je onom hedonizmu Grka koji će osloboditi čovječanstvo straha pred nadzemaljskim silama.

Kretska umjetnost nije nam ostavila nijedan kip velikih razmjera. Jedina djela potpuno slobodna od podloge jesu veoma vješto načinjeni kipići od fajanse (boginje sa zmijama, sl. 47), od bronce ili izvajani od tvrda kamena; oni su srodni predmetima sobnog namještaja.

Počevši od god. 2000. Minojci su gradili velike gradove i palače (*Knossos, Festos, Hagia Triada, Mallia*), u kojima pomno izrađen sistem izljeva i kanala, veličina skladišta i smočnica svjedoči o brizi urbanista. Minojska palača sastoji se od četvrti što su okupljene oko unutrašnjih dvorišta a



48. Fresko-slika u palači u Tirintu. Mlađe mikensko doba. 1400—1100. pr. n. e.

Atena, Muzej

nastala je, nema sumnje, pod utjecajem mezopotamijskih palača; zbrka unutrašnjeg rasporeda nadahnula je možda grčki mit o labirintu; te su zgrade načinjene od kamena i drva, uz pomoć mnogobrojnih slobodnih potpornja; stup se u tom sistemu gradnje javlja oko godine 2000; njegovo je deblo uže u osnovici nego na vrhu; kapitel s jastučcem smatra se pretečom dorskog kapitela.

Mikenska umjetnost

Ahejci su srušili kretsku kulturu ali su preuzeli njezinu veličinu; uza sve to, za razliku od Minojaca, ti su radosni gusari imali svadljiv i ratoboran karakter o kom nam je spomen sačuvao Homer u *Ilijadi*. Taj ih je ratnički nagon nadahnuo da sagrade prave tvrđave u Mikeni i Tirintu (sl. 49); svojim golemim zidinama, načinjenima od nepravilne građe (Grci su ih zvali *kiklopskim* zidinama), te su građevine mnogo srodnije megalitskoj arhitekturi barbarskih naroda negoli kretskim palačama. Naprotiv, njihovi su grobovi građeni od mnogo pravilnijih građevnih elemenata (takozvana *Atrejeva riznica* u Mikeni, sl. 50, *grob u Orhomenosu*); njih su možda oponašali na Zapadu; kao i keltski ili keltiberski grobovi (*grob u Alcalaru*, u Portugalu, sl. 51), oni su se sastojali od pokrivena hodnika koji je završavao u grobnoj komori; ta komora podsjeća na kolibu i završava krovom u obliku kupole koja je

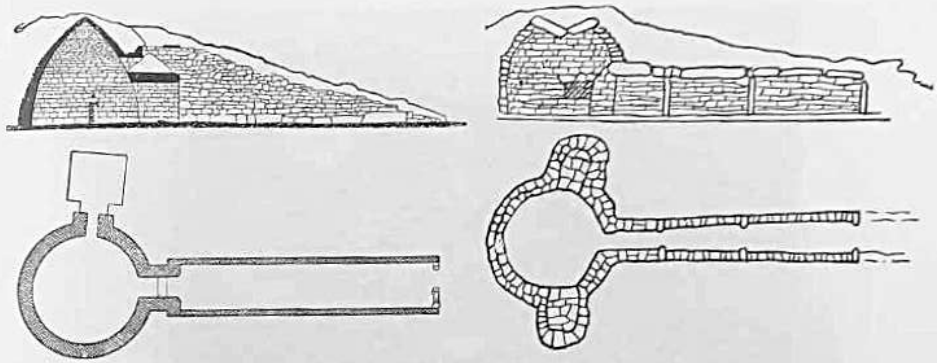
49. Lavlja vrata u Mikeni. Mlađe mikensko doba. 1400—1100. pr. n. e.

građena od ploča naslaganih jedna na drugu pri čemu se promjer kupole sužava i završava u obliku čunja.

Dekorativna umjetnost Ahejaca — sudeći po ono malo preostataka što su se sačuvali — čini se da se nadahnjivala kretskim uzorima, pa je možemo označiti kao naglo odrođavanje kretske dekorativne umjetnosti. Kao i Krećani, i Ahejci su znali obrađivati metale i imali su razvijen smisao za zlatni i srebrni nakit.

4. Umjetnost nomada

Srednja Azija, taj neiscrpni rezervoar ljudske energije, neprestano je u eurazijski svijet slala nomadske čopore, uvijek pripravne da se kao ptice grabljivice obore na zemljoradničke sjedilačke narode koji su izgrađivali velike historijske kulture u Kini ili u Prednjoj Aziji. Ti su barbari krstarili na svojim konjima u svim smjerovima, na golemu prostranstvu: cijelom onom širokom prugom stepa što se pruža od Budimpešte do Mongolije. U njihovim su klanovima bile zastupane sve rase ljudskog roda; u istočnim stepama bili su to Turko-Mongoli (Ordosi, Avari, Huni, Turci); ali u stepama na Zapadu stanovali su narodi indoevropskog podrijetla: Skiti,



50. Presjek i plan Atrejeve riznice u Mikeni.
Prema Perrotu i Chipiezu

51. Presjek i plan jednog neolitskog groba u Portugalu.
Prema Déchelettu, »Archéologie celtique et préhistorique«

Sarmati, s područja južne Rusije, i Saci ili Sogdijanci, iz Turkestana. Pa ipak, bez obzira kakvo je bilo njihovo podrijetlo, sličnost njihova života stvorila je diljem prostora i vremena zanimljivu istovetnost umjetničkih oblika što su ih svi oni usvojili i zavoljeli. Zbog svoga putničkog života bavili su se samo umjetnošću vezanom uz pokretno imanje; izrađivali su sagove (gotovo svi su nestali), zlatni nakit i ukras (kopče, balčake, pribadače, gvozdace na pojasevima), kolsku opremu i konjsku ormu, pa su ovjekovječili običaje i navike brončanog doba. Kao i kod magdalenijenskih lovaca, životinja je predstavljala prvobitni oblik prirode za te lovačke i pastirske narode koji još uvijek imaju totemsku religiju; od one gipke vitkosti životinja koje su promatrali u živu kretanju preuzeli su one ukrase sastavljene od krivina i protivukrivina, što ih je tako lako moguće izraditi zbog podatne rastezljivosti kovina, zlata, srebra ili bronce. Ali premda se njihova mašta pokazala sposobnom da stvori njihov izvorni i osebujni stil, ipak teme svojih ornamenata i zoomorfnih ukrasa duguju visoko izgrađenim umjetničkim kulturama Prednje Azije. Posredstvom Irana, toga velikog historijskog raskršća kojim se prolazi iz Prednje Azije u stepe, onog Irana na kom su se ukrštale tolike rase, stepski su narodi upoznali ornamentalne spekulacije Sumerana i Elamićana.

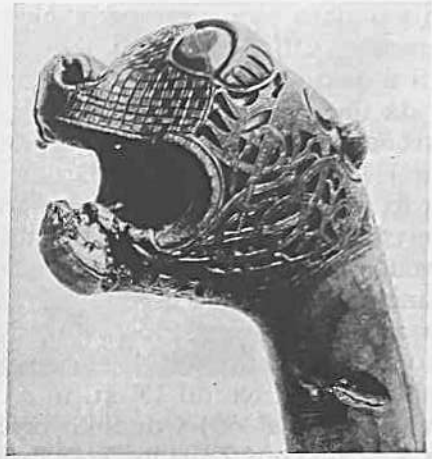
Iskapanja u planinama Luristana, na granici između Mezopotamije i Perzije, uvelike su pripomogla da postane shvatljivo kako se izgradio taj splet oblika, jer su otkrila umjetnost prvih stalno naseljenih Iranaca (koji ovdje borave oko

52. Ploča od pozlaćene bronce, skitska umjetnost.
Lenjingrad, Muzej Ermitaž

XI st.) i koji su iz prvobitnog razdoblja svoga života sačuvali smisao za umjetničku obradu metala; oni su na svojim zastavama i na konjskoj ormi s divnom elegancijom prenijeli u broncu heraldičke čudovišne i isprepletene oblike s kaldejskih cilindara (sl. 54). Kod tih stepskih naroda (Ordosa, Huna, Skita), koji žive u neposrednom dodiru sa životom životinja, zoomorfni je stil izgubio svoja obilježja nakaznosti i doživio nov procvat realizma, ublaženog, uostalom, veoma brzo strasnom ljubavlju prema ornamentima što zanosi prema fantastici maštu tih barbara koje njihov način života neprekidno baca u susret vječnom nastajanju.

Tu stepsku umjetnost otkrili su grobovi, pokriveni mogilama *(kurganima)*, u koje su ta plemena zakapala svoje vođe

53. Zlatna plaketa, izrađena tehnikom ulaganja, oko 650. n. e. Detalj. Ukras s jedne kese, nađene u grobu saskog vođe u Sutton Hoo-u.
London, British Museum



54. Grobni idol. Bronca iz Luristana.
Pariz, Louvre

55. Detalj drvenog štapa nađenog u vikinškom brodu iskopanom iz grobnog tumula u Osebergu, oko 850. n. e.
Oslo, Muzej

zajedno s njihovim ženama, slugama, konjima, kolima i nakitom, kao i za vrijeme najstarijih dinastija u Uru, koje su oni, nema sumnje, oponašali. Ti grobovi naročito su dobro istraženi u stepama Sibirije i južne Rusije, gdje su Skiti boravili nekoliko stoljeća prije naše ere; oni su tu stvorili jednu dramatičnu umjetnost koja isprepleće životinje u bijesnim bojevima izvodeći iz tih okršaja čudesne i divne ornamentalne varijacije (sl. 52). Dok se skitska umjetnost izrođavala i kržljavila u dodiru s radovima grčkih zlatara s obala Crnoga mora, u Srednjoj je Aziji nastajala nova zoomorfna umjetnost Sarmata koja se proširila sve do Kine u vrijeme dinastije Han (202. pr. n. e. — 265. n. e.) i koja se u našoj eri pojavljuje u grobovima južne Rusije. Sarmati su tu umjetnost prenijeli drugim osvajačkim čoporima koji će preplaviti Zapad: Germanima, Hunima, Gotima, Francima; kod tih naroda ta će umjetnost sve više očitovati sklonost da više ne prikazuje likove, nego da se izražava apstraktno, da se udaljava od prvobitnog životinjskog realizma; oni se odlikuju ljubavlju prema isprepletenim motivima, prema nekom nerazmrsivom vezivanju ornamentalnih čvorova i prema tehnici zlatarskog ukrašavanja ulaganjem ukrasnih elemenata

koja u zlato optočava staklene predmetiće ili drago kamenje (granate, safire, smaragde) ili pak umeće zlatne ili srebrne niti u neku drugu kovinu (damaščanska umjetnost). Moguće je da ih je nadahnula lijepa zlatarska umjetnost Sasanida, naroda koji se naselio u Perziji poslije Seleukida (227—641. n. e.). Ali uza sve to, nakit Ordosa ili Skita čini se da upućuje na to da su stepski narodi poznavali tu tehniku još prije. Ti sjeverni barbari uvelike su se služili ornamentalnim oblicima izvedenima iz osnovne teme kruga (kotači, spirale, rozete, ivančice sa šest latica, svastike) što su ih izumjeli Sumerani. Ta apstraktna umjetnost koja upotrebljava svaki živi oblik kao ornamentalni motiv, ponovo će cvasti u Skandinaviji, kod Vikinga, sve do IX st. n. e. *(Brod iz tumula u Osebergu,* oko 850, sl. 55) i duboko prožeti prve umjetničke oblike na kršćanskom Zapadu, kod Franaka u vrijeme Merovinga, kod Sasa (sl. 53), a još više umjetnost irskih redovnika u VII i VIII st. (sl. 641). Ona je jedan od izvora romaničke umjetnosti, pa u tome smislu ima bitnu važnost u razvoju zapadnoevropske umjetnosti.

5. Pretkolumbovske kulture

Psihologija pretkolumbovskog stanovništva Amerike

Kulture koje su cvale na američkim obalama Tihog oceana prije osvojenja Amerike svojim su historijskim razdobljem suvremene našoj eri, ali su, uza sve to, mnogo više negoli od njih starije egipatske i azijske kulture, ostale duboko utonule u prvobitnom mentalitetu ljudi. Ni na kojem drugom mjestu svijeta nije uljuđeno čovječanstvo ostalo dulje potlačeno strahom pred nadzemaljskim silama; čini se da čovjek nigdje nije imao tragičniju svijest o svojoj slabosti i nesigurnosti u svijetu u kom se osjećao stranac. On postoji na zemlji samo zato da plaća porez u krvi božanstvima željnim umorstava; čak i samome suncu — da bi pristalo da nastavi svoj hod — treba svakodnevni obrok te ljudske krvi kojom se hrani. Strahovanja u tisućoj godini ostavila su u našoj kulturi znatan trag; zamislite psihologiju naroda, kao što su bili Asteci, koji su svake pedeset i dvije godine zapadali u strahovanje pred svršetkom svijeta! Obredni pokolji djevojaka, djece ili ratnih zarobljenika (bitke su često imale

56. Detalj friza s pernatom zmijom iz hrama u Hočikalku (Meksiko). Astečka umjetnost.

samo jedan cilj, da, naime, opskrbe žrtvenike) pribavili su mučnu slavu kulturi Asteka.

Premda su bile čovječnije, kulture Maja u Peruu i u Boliviji vršile su također ta liturgijska žrtvovanja, ali u manjim razmjerima; nijedna druga razvijena kultura nije ovako učinila smrt načelom cijelog jednog kozmogonijskog, magijskog i vjerskog sistema; kao da je održanje ljudske vrste u svemiru punom strahota moglo biti osigurano samo uz cijenu žrtve velikog broja njegovih predstavnika, pri čemu su oni koji su bili pozvani da ostanu na životu i sami morali platiti strašni porez kažnjavajući sebe time što im je krv morala poteći iz ušiju ili što su im kroz rupu, probušenu kroz jezik, provlačili uzicu načičkanu trnjem!

Djela Peruanaca prožeta su neosporno nekim dahom čovječnosti; ali tome nema gotovo ni traga u slikama Srednje Amerike. Bogovi što su ih prikazivali Tolteci ili Asteci nakazna su čudovišta a ljudi su nalik na bogove. Nijedna umjetnost nije tako snažno simbolizirala nečovječnost neprijateljski raspoloženog svemira, nijedan narod nije izgradio takve likove onih đavoljih sila koje, kako se primitivnu čovjeku činilo, upravljaju svijetom.

Tako neobičnim ustrojstvom oblika kojim se odlikuju pretkolumbovska umjetnička djela slične su samo brončane umjetnine iz stare Kine. To ustrojstvo sastoji se od gomile raznovrsnih elemenata povezanih jedan s drugim bez ikakva unutrašnjeg kontinuiteta (sl. 56). Uvođenje nekog načela jedinstvenosti, nekog redoslijeda u kaos pojava svojstveno

57. Hram nazvan »El castillo«, u Chichen-Itzi (Meksiko). Umjetnost Maja i Tolteka, (X—XI st.)

je racionalnoj misli, kadroj da u neskladnu mnogostrukost svijeta linija i poteza unese intelektualnu snagu. Egipćani i Sumerani imali su tu intelektualnu sposobnost; ona se u njihovoj umjetnosti očituje još posve intuitivnim shvaćanjem (ono će kod Grka postati svjesno) načelâ jedinstvenosti koja sređuju različite sastavne dijelove nekog umjetničkog djela podvrgavajući ga zakonima ritma, pravilnog smjenjivanja oblika i proporcija. U nekom egipatskom složenom prizoru sve su kretnje povezane neprekidnim nizom arabeske (sl. 28). Jedinstvo astečkog bareljefa neprestano lome nagli prekidi; sve je to kaos oblika posuđenih iz svih carstava prirode; jedini ritam koji ih među sobom združuje uporediv je s ritmom nekih divljačkih plesova koji se sastoje od niza pomamnih trzaja. To je u neku ruku ritam »zemljotresa«, ritam surove energije pokrenute u akciju, kojom ne upravlja nikakva razumska sila.

Taj nagon okrutnosti što se rodio iz straha pred zlotvornim silama čini se da nije postojao u početku. Arhaičke kulture što su otkrivene u udolini Meksika (nalazište Tlatilco, oko 900—300. pr. n. e.), koje su proizvele nasmiješene kipiće od pečene gline, pune dražesti i veselosti, pokazuju da je to prvobitno stanovništvo vjerovalo u dobrotvorne sile. Glatka modelacija tih figurina potvrđuje »demonijačko« značenje pretkolumbovske plastike. Samo su ti narodi znali stvoriti umjetnički izraz, koji govori o mentalitetu primitivna čovjeka, bačena u svemir, kojega sile taj čovjek osjeća da nije kadar ukrotiti, uporediv svojom veličinom i ljepotom s

umjetničkim izrazom Egipta i Sumera. Oni nam svjedoče o najvišem dometu kulture što je može doseći ljudski genij bez pomoći razuma. Razvijajući se bez tog čudesnog razumskog oruđa koje je u raznim oblicima omogućilo znanstveni i filozofski procvat u Indiji, Kini i kod naroda na obalama Sredozemnoga mora, osuđeni na zaostajanje možda zbog svoga smještaja na kontinentu odsječenom od svih velikih središta kulture na zemljinoj kugli, ti su pretkolumbovski narodi, opskrbljeni nerazvijenim alatom, znali samom svojom energijom ovladati svijetom koji je ondje prema čovjeku očitovao veće neprijateljstvo negoli u ikojem drugom kraju na zemlji.

Historijske okolnosti

Oba carstva, i carstvo Asteka i carstvo Inka, što su vladala najvećim dijelom civilizirane Amerike u vrijeme kad su onamo došli Španjolci, dugo su prekrivala bogatu složenost kultura koje su podvrgli pod svoju vlast. Ta su dva carstva zapravo pokušaji političkog ujedinjavanja, nalik na rimski pokušaj; stvaralačku sposobnost razvila su samo na planu materijalne kulture, dok su na duhovnom planu baštinici pobijeđenih naroda.

Pretkolumbovsku Ameriku možemo podijeliti na dvije zone utjecaja: na Srednju Ameriku (Mezoamerika) i na tihooceansku stranu Južne Amerike.

Srednja Amerika obuhvaća današnje područje Meksika i republika Honduras i Gvatemala. Brojne kulture što su se razvijale na tom području imaju više zajedničkih elemenata, naročito upotrebu stepenaste piramide koja služi kao podloga svetištu, zatim obrednu igru klupkom, obilje ljudskih žrtava, upotrebu hijeroglifskog pisma i kalendar s osamnaest mjeseci po dvadeset dana povezanih u cikluse od pedeset i dvije godine. Dva stvaralački najobdarenija naroda toga područja bili su Tolteci i Maja. Prvobitno područje Maja, koji su, čini se, dosegli najviši stupanj razvoja, bili su Honduras i Gvatemala. Ondje su oni u prvim stoljećima naše ere podigli brojne gradove koje arheolozi danas preotimaju šumama (Uaxactun, Palenque, Copan); poslije jednog razdoblja opadanja carstvo se Maja krajem X st. preporodilo na meksičkom poluotoku Yucatanu, pa vrhunac njegova poleta traje

dva stoljeća (987. do 1191; gradovi Uxmal, Mayapan, Chichen-Itza, Kabah i dr.); carstvo je propalo u građanskim ratovima; u razdoblju XI—XII st. susjedni su se Tolteci dočepali Chichen-Itze i stvorili mješovitu umjetnost od elemenata Maja i Tolteka, koja se odlikuje velikim bogatstvom oblika.

Meksička je visoravan već rano postala veoma aktivnim žarištem kulture; više naroda nastanilo se na obalama jezera Texcoco, koje je danas isušeno (na mjestu grada Meksika); nekoliko stoljeća prije naše ere jedan je od tih naroda osnovao grad Teotihuakan koji je počeo opadati u X st. naše ere; u to su Tolteci kao osvajači osnovali grad Tula; oni su naročito štovali boga Quetzalcoatla, zmiju sa zelenim krilima, božanstvo vjetra i zatim božanstvo umjetnosti i kulture (sl. 56). Nije tačno utvrđeno kada su se Asteci (u XIII st.?), došavši sa sjevera, naselili na središnjoj visoravni; datum osnutka Meksika (Tenohtitlana) ostaje sporan (1325. ili 1370); njihovo glavno božanstvo je okrutni bog rata, Huitzilopohtli, žedniji ljudske krvi od bilo koga drugoga.

Na objema oceanskim obalama Srednje Amerike živjeli su narodi ovisni o Toltecima, Majama i Astecima; na atlantskoj obali Zapoteci (grad Monte Alban), Miksteci (grad Mitla, osnovan u XV st.); na Meksičkom zaljevu Totonaci (područje El Tajin, Cempoala, u razdoblju od VI do XII st.).

Južnoameričke kulture poznate su mnogo slabije jer nije ostalo nikakvih pisanih svjedočanstava o životu tih naroda koji nisu poznavali pismo; one su nam se razotkrile u prvom redu svojim grobovima u kojima su nađeni divni lončarski proizvodi i drugi upotrebni predmeti. Kronologija tih kultura veoma je nejasna. Obično se razlikuje kultura prije epohe Inka i zatim kultura Inka. Andska visoravan (Peru i Bolivija) bila je kolijevka američke metalurgije; dobivalo se zlato, srebro a zatim i bronca. Aymarasi (?) sagradili su divovske spomenike u Tiahuanacu, južno od jezera Titicaca. Na peruanskoj obali, u vremenskom redoslijedu koji je još uvijek teško utvrditi, redali su se jedan za drugim različiti narodi: na sjeveru Chimu (mjesto Chanchan); u središtu oni koji su sagradili grad Pachacamac, blizu Lime; na jugu oni koji su vajali lijepe predmete od pečene gline, nađene u mjestima Ica i Nazca. Tek u XII st. pojavljuju se Kichuasi, obožavatelji sunca koji su nad različitim narodima što su zapremali područje razvučeno više od 4000 kilometara u dužinu stvorili prostrano carstvo veoma uznapredovale materijalne kulture. Bilo je to carstvo Inka koje su uništili Španjolci.

58. Spomenik nazvan »Guvernerova palača«, u Uxmalu (Meksiko). Lažni svod. Umjetnost Maja (VIII—IX st.).

Graditeljstvo i kiparstvo

Graditeljstvo naroda pretkolumbovske Amerike nastoji svojim dimenzijama postići velike monumentalne efekte, ali je njegova mogućnost izražavanja ograničena nepostojanjem svoda i rijetkošću slobodnih potpornja. Narodi Srednje Amerike, Asteci, Tolteci, Maja, Zapoteci, podizali su svoje spomenike na umjetnim brežuljcima koji oponašaju oblik terasa a za vjerske građevine oblik visokih stepenastih piramida kojima su ploštine pokrivene pločama (sl. 57); četiri strma stepeništa penjala su se do vrha na kom je svetište s idolom i kamenom za žrtvovanje; ti su spomenici često bili divovski; sunčeva piramida u Teotihuakanu još i sad ima 65 metara visine i zaprema površinu od 45.000 četvornih metara s fasadom dugačkom 215 metara; najveća od svih što su im se sačuvali tragovi — Quetzalcoatlova piramida u Choluli — sa 450 metara dužine svake njene strane, mnogo je veća svojim obujmom od Keopsove piramide u Egiptu. U palačama arhitekti posvjedočuju svoju sklonost prema izduženim dvoranama, da bi time skratili dužinu greda ili krovnih ploča. Najrazvijenija i najbogatija bila je arhitektura Maja; samo oni su se usudili graditi lažne svodove uz pomoć sve više isturenih horizontalnih slojeva (tip »encorbellement«, sl. 58) i obilno upotrebljavali slobodne potpornje.

59. Zid Inka u Cuzcu (Peru).

U području Anda sačuvalo se mnogo više civilnih i vojnih građevina. Spomenici na peruanskoj obali, građeni od »adoba« (opeke od sušene gline), ostavili su malo sačuvanih tragova (Chanchan); naprotiv, na visoravni održali su se divovski radovi iz vremena prije Inka i iz vremena Inka: taracani putovi, veliki zidovi što prelaze preko planina, tvrđave, palače, hramovi. Grad Cuzco još se i danas izgrađuje na temeljima zgrada staroga grada iz vremena Inka (sl. 59); stanovništvo iz vremena prije Inka rado se služilo golemim monolitima (Tihuanaco, Sunčeva vrata); bez obzira na to da li su kamenovi bili mnogoplošni ili naprotiv pravilna oblika, oni su uvijek bili tako pomno otesani da ni danas još nije moguće utaknuti ni iglu u njihove spojnice; kamenovi su kadšto povezani bakrenim sponama.

Kipovi su kod Peruanaca rijetki; naprotiv, narodi Srednje Amerike uvelike su njegovali kiparstvo izrađujući pojedinačne kipove ili oblažući zidove reljefima. Likovi su složena čudovišta okrutna obličja; među njima je najslavnija pernata zmija Quetzalcoatl (sl. 56); na bareljefima nejednake debljine oni su izmiješani s geometrijskim ornamentima raspršenima na pozadini; najljepša škola monumentalnog kiparstva djelovala je kod Maja (sl. 62); dok su se Tolteci i Asteci pokoravali ideografskim ustaljenim običajima koji su svojstveni svim primitivnim narodima, samo su se kipari Maja približili optičkoj istini u gradnji ljudskog tijela; ritmička ljepota njihovih djela kadšto sjeća na grčku umjetnost.

60. Vaza Chimu (Peru). 61. Vaza Nazca (Peru).

Pariz, Muzej čovjeka

Umjetnički obrt

Pretkolumbovski narodi odlikovali su se razvijenim umjetničkim obrtom: izradom tkanina, obradom tvrdog kamena i skupocjenih metala koje su izobilno upotrebljavali čak i pri ukrašavanju svojih spomenika (Sunčev hram u gradu Cuzco) a još više izradom keramike (sl. 60 i 61). Najljepši keramički predmeti Srednje Amerike su grobne urne u obliku kipova ukrašene blistavim uresima, kakve su izrađivali Zapoteci, pa zatim nasmiješene glave Totonaka. Ta djela svjedoče o nadmoći kiparstva nad drugim umjetnostima, što je normalno u umjetničkoj kulturi u kojoj prevladava smisao za monumentalno. Naprotiv, peruanski su lončari voljeli obline bolje prilagođene svojstvu posuda; brojni primjerci takvih posuda sačuvali su nam se netaknuti u grobovima. Lončarski proizvodi iz nalazišta Ica prekriveni su geometrijskim ukrasima u mnogobojnim tonovima, položenima na temeljnu crvenu ili crnu boju, a oni iz nalazišta Nazca demonskim simboličkim prizorima nalik na prizore iz Srednje Amerike. Čovjekolika lončarija iz Chimua izvanredno prilagođava realistička opažanja oblinama posude; ta su djela jedini čovječni izrazi u cijeloj Americi; lončari iz Chimua — naročito oni iz starog Chimua ili Mochike, gdje se radilo na crvenoj podlozi — ostavili su nam izvanrednih portreta; za posude iz mlađeg Chimua, s crnom pozadinom, karakteristično je da na njima ta realistička inspiracija presušuje.

62. Stela iz Piedras Negrasa (Gvatemala). Umjetnost Maja.

6. Umjetnosti divljih naroda

Narodi crne rase što goli pod suncem žive primitivnim životom u tropskim predjelima, udaljenima od velikih žarišta kulture na zemaljskoj kugli, sačuvali su sve do naših dana onaj posvećeni i magički smisao umjetničkog djela što ga je ono imalo u svojim počecima. Ti narodi čine dvije glavne skupine kultura razasutih na tlu Afrike i na nizu otoka što kao orunjeni leže u Tihom oceanu od Australije do Madagaskara i do Uskršnjeg otoka.

Premda među njima nema historijski poznatih veza, tim je narodima zajedničko jedno određeno estetsko poimanje koje naslikani ili izvajani oblik pretvara u otkrivenje onostranoga, u znak krcat nadnaravnih snaga. To je tako ne samo kad se radi o likovima predaka, fetišima ili totemima koji prizivaju dobrotvorne ili štetne duhove i demone, o obrazinama što služe kod vjerskih plesova i obreda, nego i kad se radi o upotrebnim predmetima, na kojima stilizirani ukras ima simboličku vrijednost (na primjer likovi na pramcima polinezijskih čunova), jer je život primitivna čovjeka svakodnevno prožet utjecajem nadnaravnoga. Stav crnačkog ili oceanijskog umjetnika zbog toga je antirealističan; kad prikazuje oblik ptice, krokodila ili ljudskog bića,

on se podvrgava određenoj ideji a ne prati svojom mišlju neku sliku, pa stoga naglašava stanovite crte, stilizira linije i volumene; istinitost vidnih svojstava pojedinih predmeta duboko je izmijenjena zbog njihova magičkog i mističkog smisla. Suprotno onome što nam pokazuje umjetnost primitivnih i barbarskih naroda bijele rase, ljudski lik ima u crnačkom i oceanijskom umjetničkom repertoaru pretežnu ulogu zbog štovanja predaka koje je svojstveno svim tim narodima. Obrazina (maska) bitan je predmet tih kultura; nošenje obrazine ostvaruje kod onoga koji se njome pokriva pravo prenošenja ličnosti; prilikom pogrebnih ili vjerskih obreda, koji su odreda plesovi pod maskama, primitivni čovjek osigurava prijelaz pokojnog pretka u onostrani život ili pak sebe opskrbljuje njegovim vrlinama.

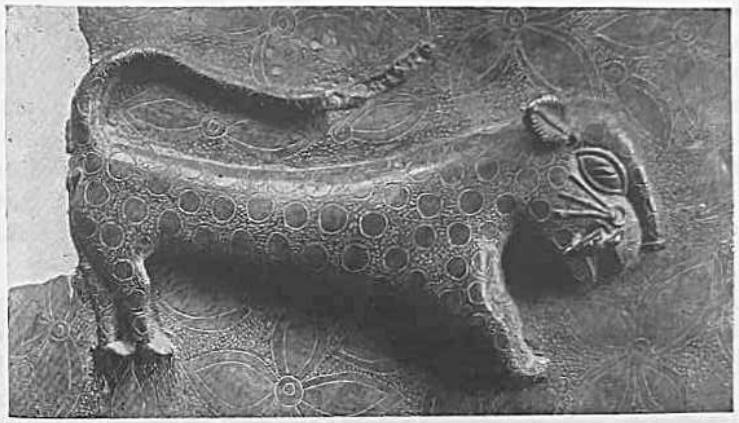
Tu umjetnost karakterizira također i to da ona nema historije; predmeti što su ih prikupili istraživači prije nego što je moderna kultura prouzrokovala naglo opadanje kulture mjesnog stanovništva predmeti su nedavna postanja a njihovi su prethodnici nepoznati. Samo neki dijelovi Afrike ističu se stanovitom historijskom perspektivom. Afrički kontinent, osamljen kao otok, čini se da nije imao snažnih saobraćajnih veza sa sredozemnim ili azijskim kulturama; izuzetak je sjever Afrike, gdje je egipatsko područje osvojio islam pa se tu obrazovala znanstveno razvijena kultura, i Abesinija, koja je prihvatila kršćanstvo, pa ondje još i danas živi prvobitna kršćanska umjetnost Egipta koju nazivamo koptskom umjetnošću. Pećinske slikarije, kojih starinsko

63. Sarkofag. Waato Tarani. (Novi Zeland).
Pariz, Muzej čovjeka

64. Ribe. Slikarija na kori. Nova Gvineja.
Integralni realizam navodi umjetnika da prikaže i unutrašnje organe životinje.
Pariz, Muzej čovjeka

65. Drveni kipić, Kongo.
Tervueren (Belgija), Kolonijalni Muzej

predanje seže možda čak i u doba suvremeno postanku spiljskih slikarija u Francuskoj ili Španjolskoj, otkrivene su na sjeveru ili sjeveroistoku Sahare i u Rodeziji (Južna Afrika); u ovom posljednjem području pronađene su ruševine jednoga grada (*Zymbawe*) u kom su iskopani kosturi Bantu-crnaca, ali kome arheolozi još nisu mogli tačno odrediti starost. I najzad, starinsko Beninsko kraljevstvo na Obali Bjelokosti koje je, čini se, vrhunac svoga razvoja doseglo u XVI i XVII st., proizvelo je, nema sumnje pod utjecajem muslimanske umjetnosti, divne antropomorfne i zoomorfne predmete od bronce i slonove kosti (sl. 66). Pa ipak, iskapanja izvršena u zapadnoj Africi, u Nigeriji (nalazišta Ife, Jebba, Tada) otkrila su divne brončane predmete, po postanku ranije od dolaska Portugalaca i, prema tome, starije od nalaza s područja kraljevstva Benin; ona svjedoče da je crna Afrika imala veoma razvijenih umjetničkih kultura prije nego što se izvršilo izrođavanje plemenske umjetnosti. Najproduktivnija crnačka plemena nalaze se u središnjoj Africi, u Sudanu, na obalama Gvinejskog zaljeva i u Kongu. Afrička umjetnost predala se napose vajanju drveta i ta su njezina djela po svom značenju veličanstvena i tragična; ovo



66. Ploča za oblaganje zida. Bronca. Kraljevstvo Benin, Obala Bjelokosti, XVI st.
Pariz, privat. zbirka

svojstvo izražava se nekom trpkom i tvrdom stilizacijom, pri čemu ravne crte imaju prvenstvo pred krivima, uz smanjivanje kipa na zbite geometrijske opsege (sl. 65). Sva ta svojstva očarala su fovističke i kubističke slikare našega vremena.

Oceanija je proizvela nijansiranija, manje elementarna djela, kojih je značenje više mističko i poetičnije. Oceanijac ima osobitu sklonost za uvrtanje krivulja u spirale (sl. 63); polazeći od toga motiva, on je bio kadar da stvori veoma istančane ulančanosti oblika, dok su oblici afričke umjetnosti odvojeni jedni od drugih i osamljeni. Te kombinacije nisu, uostalom, bez ikakve veze s kombinacijama pretkolumbovske umjetnosti. Stilističko tumačenje stvarnosti što ga daje oceanijski umjetnik još je udaljenije od prirode negoli tumačenje što ga daje Afrikanac. Oceanijac je kipar, ali ima uz to i temperament slikara koji se izražavao slikanjem na tkivu kore (sl. 64) i polihromijom maski i kipova. Umjetnost Oceanije stvorila je mnogo podvrsta, što se smjenjuju kako prelazimo s otoka na otok. Najljepša djela nastala su u Melaneziji, na Novoj Kaledoniji, na Salomonovim otocima, na Novim Hebridima, na Novom Zelandu i na Markeskim otocima. Uskršnji otok, koji je završetak otočkog lanca pred američkim kontinentom, sačuvao je otprilike pet stotina monolitnih čovjekolikih kipova nepoznata podrijetla.

Indijanci, crvenokoži stanovnici Sjeverne Amerike, nisu pokazali jednaku umjetničku nadarenost kao i narod iste

rase u središtu i na jugu američkog kontinenta. Kultura Pueblo-Indijanaca u oblasti Rio Grande, u Novom Meksiku, središte je u provinciju presađenih i drugostepeno oblikovanih aristokratskih kultura Srednje Amerike; ti su narodi ostavili kamene gradove podignute na polukružnoj osnovici i zaklonjene pod liticom ili na podnožju visokih hridina. U sjevernijim predjelima Indijanci su ostali nomadi; oni su više slikari nego kipari pa su voljeli mnogobrojne ukrase od perja i slikarija.

U Južnoj Americi, u bazenu Gornje Amazonke ili na obali Atlantskog oceana primitivni su narodi nastavljali — izrođujući je i krzljaveći je — pretkolumbovsku umjetnost, kadšto pomiješanu s utjecajima koji, čini se, izravno potječu iz polinezijske umjetnosti a preneseni su preko lanca otoka što odonuda vodi u Ameriku.

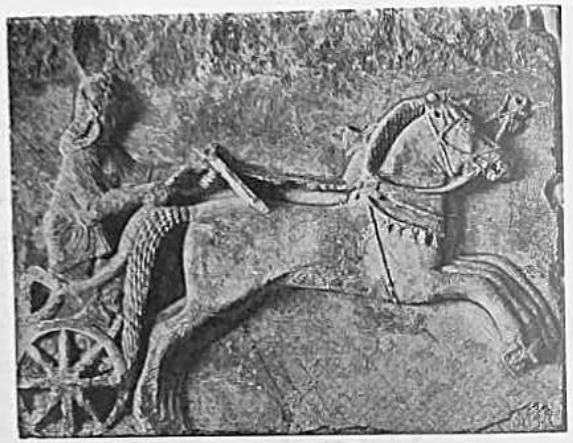
67. Asurbanipal u lovu na lava. Bareljef.
London, British Museum

TREĆE POGLAVLJE

Klasičke kulture Sredozemnog mora

Egipatska, mezopotamijska i egejska kultura djelo su semitskih i azijskih naroda što su se mnogo prije god. 3000. naselili u bazenu Sredozemnog mora ili u zapadnoj Aziji. Indoevropljani koji su postepeno dolazili na područje Sredozemnog mora uglavnom tek počevši od 2000. god., dugo su živjeli kao paraziti na kulturama što su ih nedavno bili uzdrmali. U deset i više stoljeća ni Mitanijci, ni Kasiti, ni Hetiti nisu stvorili ništa zaista originalno; Ahejci su živjeli od kulturne zaostavštine Krećana, a kasnije su Perzijanci, baštinici asirske veličine, znali samo oponašati monarhijsku umjetnost Ninive učinivši je dosadnom i bljutavom.

Pa ipak, u toku te protohistorijske faze arijskih naroda polagano se vršila asimilacija, jedno miješanje iz koga će se roditi »grčko čudo«. Bez obzira da li ih je potisnula provala Dorana, posljednjeg talasa arijevske seobe, koja je prodrla u pravu Grčku oko 1200. god., ili su u idućim stoljećima pobjegli pred bijedom što je nastajala u njihovim boravištima zbog endemičkih društvenih kriza, bez obzira jesu li došli sa Sjevera ili, vjerojatnije, kao što su naučenjaci danas



68. Trka kolima u Kiziki (Jonija). Kraj VI st. pr. n. e.
Istanbul, Muzej

skloni misliti, sa Srednjeg istoka, Heleni su, budući već od rana veoma daroviti trgovci, malo-pomalo razasijali kolonije svoga stanovništva po Sredozemlju, kako zapadnom tako i istočnom, sve do Helesponta. Naročito su se snažno učvrstili u Maloj Aziji, stvorivši brojna naselja one »Jonije« koja je kao baštinica egejske »talasokratije« malo-pomalo zamijenila feničansku pomorsku prevlast i uzvratnim djelovanjem potakla suparničko takmičenje gradova-majki, Atene ili Korinta.

U uporedbi sa starim propalim velesilama — Egiptom i Mezopotamijom — u prisutnosti iranskih carstava (medijskog i, poslije, perzijskog) koja su preuzela njihovu baštinu, Heleni su, kao plod stapanja nekoliko uzastopnih seoba, u VII i VI st. bili mlada snaga tadašnjega svijeta. S njima arijski genij izranja iz noći; on će izvršiti jedan od najvažnijih preobražaja čovječanstva i stvoriti temelje modernog svijeta.

Grci su prekinuli onu magičku vezu koja je čovjeka od njegova iskona činila neizdvojenom snagom svemira. Koliko je god Egipćanin, kao i Mezopotamijac, postigao znatan stupanj razvoja, on je ipak sačuvao osjećaj da je samo kotač u divovskom mehanizmu svemira, budući da je inteligencija, ta povlastica njegove vrste, imala samo jednu prednost: da je, naime, učinila njemu sklonom onu igru tajnih sila uplevši u nju i djelovanje božanske moći. Da bi se mogao izdići iznad prirode, čovjek se mora poistovetiti s bogom; stapajući u svojoj osobi ljudsko i božansko, faraon je svome narodu osiguravao i život na ovome svijetu i nastavak života poslije smrti.

Nikad neće biti moguće ocijeniti svu neizmjernu veličinu napora što ga je izvršio ljudski um da bi razbio onaj sistem ravnoteže što se osniva na tisućgodišnjim tradicijama i postavio sama sebe, tek odnedavna svjesna svoje snage, nasuprot cijelom svemiru. Odsad nije više svojstveno čovjeku da bude srastao s univerzalnom dušom, nego da zahvaljujući sposobnostima umovanja nadilazi zakone prirode i time sebi pribavlja znanje i moć. Stvaralački čin, za koji se primitivni čovjek osjećao sposobnim samo prenoseći na sebe snagu stvoritelja svijeta, demijurga, postaje sada čisto stvaranje. Čovjek prestaje da bude božje stvorenje; odsad on boga oblikuje po svojoj slici. Grčki panteon bit će potpuna zbirka utjelovljenjâ raznih sposobnosti i svojstava ljudske duše: inteligencije (Atena), osjetilnosti (Afrodita), ratničkog nagona (Ares), trgovačkog dara (Hermes), stvaralačke moći (Apolon), lirske snage (Dioniz); čak i surovi nagoni, koji svojom podsviješću čovjeka još povezuju sa životinjskim snagama, nalaze u predodžbi o polubogovima svoj idealni lik. U svemiru koji je nenadano bio sveden na pojam ograničenosti, čovjek posvuda projicira svoje vlastite dimenzije. Kaos se sređuje, inteligencija vjeruje da u svijetu otkriva zakon sklada koji postoji prije nje same; unaprijed predosjećajući duh modernih otkrića, Pitagora vidi bit stvari u »mehanici« koja i najmanje pojave podvrgava pravilu broja.

Oslobođenje od onih veza što su čovjeka prikivale uz snage svemira zablistalo je prostodušno i bezazleno na arhaičkim kipovima stvorivši psihološki izraz koji je sve dotad ostao čovječanstvu potpuno nepoznat; bio je to osmijeh, simbol ushita, »hijeroglif blaženstva«, kao što su ga neki nazvali, a koji je izražavao čistu radost stvaranja i slobodnog otkrića (sl. 77 i 78).

Magički osjet ustupa mjesto razumskom saznavanju, ali ovo još nije postiglo onu strogu ogoljelost koja će biti svojstvena našem svijetu. Grk ne odbacuje čudesno; on ga prenosi u slike i pretvara ga u mitove. Između misterija i mita jednaka je razlika kao između tame i svjetlosti; to ne znači da mit nije uvijek bio predmet vjerovanja (premda je on to rano prestao biti za mnoge prosvijećene duhove, pa su olimpski bogovi uskoro postali božanstva iz bajki); ali ipak, to se ne odnosi na slijepe sile, na datosti svemira, nego na pojmove. Primitivne religije bile su kćeri straha; grčka religija, ili, tačnije, mitologija, rodila se iz onog braka razuma

EVOLUCIJA

69. Egipatska umjetnost. Kip Mikerinosa (IV dinastija)
Boston, Museum of fine Arts

70. Atleta. Kip potpisan imenom [Poli]medes. Arg.
Prva polovina VI st. pr. n. e.
Delfi, Muzej

71. Apolon iz Teneje.
Prva polovina VI st. pr. n. e.
München, Gliptoteka

72. Apolon. Kraj VI st. pr. n. e.
Atena. Nacionalni muzej

i poezije koji je možda bit »grčkog čuda«. Uz pomoć pjesničkih spjevova kao i teoloških spekulacija zbrkane su se kozmogonijske legende, nastale u počecima, malo-pomalo sinkretizirale u nizove antropomorfnih mitova. Užurbana da salije sve vidove svijeta u kalup ideja, grčka je mašta sve personificirala: i najapstraktnije pojmove, kao i oblike prirode, i psihološke, i historijske, kao i fizikalne činjenice; i sve su te alegorije zaodjenute ljudskim likom. Grci su zamišljali sve u obliku pojma ili slike. U jagmi historijskih zbivanja neće biti nijednog ljudskog osjećajnog ili intelektualnog stava koji nije dobio svoju prasliku u nekom grč-

ATLETE

73. Apolon iz Kassela, prema prototipu Fidijine škole.
Kassel, Muzej

74. Kopija Polikletova Dijadumena. V st. pr. n. e.
Atena. Nacionalni muzej

75. Lizipova umjetnost. Agija. IV st. pr. n. e.
Delfi, Muzej

76. Agasias iz Efesa. Gladijator Borghese. Početak I st. pr. n. e.
Pariz, Louvre

kom mitu. Svemir se kristalizira u oblike, u dalekosežni sistem antropomorfnih predodžbi, koji je neograničeno područje za spekulacije likovne, lirske ili dramske umjetnosti.

Pred umjetnicima te kulture otvorilo se neizmjerno široko polje, nepoznato Mezopotamijcima a koje su Egipćani dotakli samo na njegovu »rubu«; bilo je to otkriće čovjeka. Čovjekov lik nenadano će zbaciti životinju s prijestolja sa kog je vladala ljudskom maštom i carevala u djelima primitivnih kultura. Svjestan svoje tjelesne slabosti, čovjek se isprva klanjao onom nepogrešivom mehanizmu nagona kao božanstvu; sada će, međutim, prenijeti svoje divljenje na

EVOLUCIJA

77. Glava Apolona s Tasosa. VI st. pr. n. e.
Kopenhagen, Gliptoteka Ny Carlsberg

78. Glava jedne osobe s frontona na Afajinu hramu na otoku Egini. Početak V st. pr. n. e.
München, Gliptoteka

79. Poliklet, Doriforos (Prema jednoj kopiji). V st. pr. n. e.
Napulj, Muzej

sebe sama kao jedino biće u svemiru koje uživa povlasticu da raspolaže inteligencijom. Da bi bio bog, čovjek je nekoć morao od životinje posuditi poneko svojstvo; a sada se životinja antropomorfizira, pa su »čudovišta« grčke mitologije, kentauri, sirene, egipani, zapravo životinjski oblici izdignuti u čovjekovo kraljevstvo, kraljevstvo inteligencije.

To otkriće čovjeka izvršilo se u dvije etape: najprije je izvršeno otkriće tjelesnog a zatim duhovnog čovjeka. Trebalo je puna tri stoljeća da se izuči i upozna ljudsko tijelo »kao takvo«: VI i V stoljeće za anatomiju muškarca, a IV stoljeće za anatomiju žene. Poslije stadiona, umjetnici izučavaju ginekije. A zatim, već veoma vješti u poznavanju tijela, oni se udubljuju u promatranje duše. To veliko proučavanje strasti počelo je u IV stoljeću a završava se u helenističko doba istraživanjem koje prekoračuje granice grčkog svijeta i prenosi se u svijet barbara.

Oslobodivši se onog magičkog služenja koje ju je pretvaralo u sredstvo svladavanja nadnaravnih oblika i okivalo je u uske okvire običaja, umjetničko djelo postaje prosta ilustracija mita, a uskoro će biti zamišljano sàmo zbog sebe

LJUDSKOG LIKA

80. Praksitelov način rada. Glava Hermesa Olimpijskog.
Olimpija, Muzej

81. Glava Meleagra, prema Skopasu. IV st. pr. n. e.
Rim, Villa Medici

82. Agasias iz Efesa. Glava gladijatora Borghese. I st. pr. n. e.
Pariz, Louvre

sama. Slika izlazi iz vračarske tame hramova i blista na punoj svjetlosti sunca; ona je ukras grada i nudi se svima kao raskošan javni prizor, a ne samo nekolicini posvećenih u obredne tajne. Umjetničko djelo izrađuju slobodni i za svoj posao plaćeni ljudi; ono je u ekonomskom pogledu skupo, pa sada izmiče opsjednuću da bude golemo, kome je i suviše lako služio egipatski i asirski sistem prinudnoga rada; ono je u skladu s mogućnostima jednoga grada, a ne s mogućnostima cijelog jednog carstva. To, međutim, ne znači da ono ne želi izražavati veličinu; ali nju će Grci tražiti u proporcijama a ne u dimenzijama.

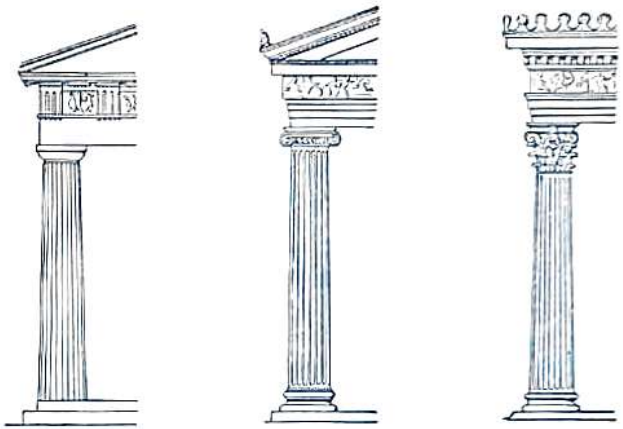
Ustaljena shvaćanja, koja su u proteklim tisućljećima kočila slobodno izražavanje prirodnih oblika, nemaju više razloga da postoje. Više nije bilo potrebno davati slici maksimum magičke moći snabdijevajući je najvećim mogućim brojem svojstava prikazanog predmeta. Njezina sličnost mogla se osnivati samo na prividu. Sada se oblici svijeta prvi put prikazuju onako kako ih zapaža oko, to jest u njihovoj prostornoj istinitosti, sa skraćenjima koja ih izobličuju i u perspektivi koja ih preinačava ili ih smanjuje.

Veliko likovno otkriće Grka jest otkriće dubine. Pošto su odredili obilježja plošne geometrije, postavili su načela prostorne geometrije. Trebalo je da se pojavi njihova racionalistička nadarenost, pa da bude opaženo da neograničenost prostora može biti svedena na sistem s tri dimenzije.

Intuitivni naturalizam, svojstven primitivnim razdobljima, pretvara se u grčkoj umjetnosti u razumski upravljani realizam; ali njemu postavlja granicu onaj idealizam koji je navodio Helene da u svakoj pojavi vide izraz općeg smisla i poretka. Grk veoma pomnjivo i tačno određuje sve pojmove proporcija, mjera, kompozicije i ritma što određuju svaki oblik kojim upravljaju zakoni broja, bez obzira da li je taj oblik apstraktan, kao što je oblik hrama, ili realističan, kao što je oblik kipa. Na temelju te estetike svi su dijelovi jedne cjeline sređeni među sobom, usklađeni svojim proporcijama uz pomoć zajedničke mjere, što mi nazivamo uzajamnim odnosom dijelova, a čemu su Grci dali ime »kanon«, to jest pravilo. Taj kanon ili »modul« osnovno je načelo oblika iz kog se nizom uzajamnih odnosa izvode veličine sastavnih dijelova; tako je kip sadržan u *dactilu* ili širini prsta, a hram u promjeru stupa. Umjetnost treba da iznađe vanjsku pojavnost onoga tajnog reda što upravlja svijetom i od koga se sastoji Ljepota, kao što se filozofija trudi da odredi njegova načela; tako umjetnost, oslobođena prapočetnih služenja magiji i teologiji, najzad nalazi svoje poslanje u samoj sebi, uporedo s poslanjem znanosti; i jednoj i drugoj cilj je da otkriju sklad, to jest, u krajnjem izvodu — iznad svih nesuglasja — da otkriju tajnu jedinstva.

Taj realizam koji u krajnosti smjera prema apstrakciji i kojim upravlja filozofija što sve svodi na čovjekovu mjeru dobio je naziv »klasicizam«. On sadrži u sebi toliko općenitu vrijednost da je grčka kultura još uvijek živa, dok su sve one koje su joj prethodile danas mrtve.

Došavši s Istoka, Helen se vraća Istoku. Grčki se genij rodio u Maloj Aziji. Bogat po korijenima svoga postanja i u početku još ponešto izmiješan s iskustvima Krećana, Egipćana i Mezopotamijaca, on se oslobađa tih primjesa i u V st. ostvaruje potpuno svoj, očišćeni izraz u nekoliko gradova uže Grčke, naročito u Ateni, tome sitnom području koje će na zemljopisnoj karti svijeta zauvijek sjati svjetlošću dijamanta. Možda je ondje jača primjesa helenstva, koju to područje zahvaljuje etničkom prinosu dorskih provala, prouzrokovala tu pojavu kristalizacije. Tako definirana u svoj svojoj strogoj određenosti, ta će filozofska i likovna



83. Tri grčka stila: dorski, jonski, korintski.

kultura postati kvasac od koga će nabujati buduće civilizacije. U helenističko doba Jonija je ponovo zauzela prvo mjesto; Grčka, ponovo ispremiješana sa svim utjecajima Orijenta, našla se u dodiru sa strasnom mistikom Azije pa je tim metafizičkim izrazima pružila pomoć davši im spekulativno i racionalističko oruđe što ga je stvorila; iz te sinteze proizaći će kršćanska dogma. Grčka likovna umjetnost, zamišljena da bi izrazila vedrinu čovjeka koji je postao bog, dokazuje svoju gipkost prilagođujući se nemiru što obuzima duše. Rimu će Grčka donijeti ono duhovno uporište koje će mu omogućiti da na temeljima jedne snažne kulture izradi svoje materijalno carstvo. Onaj duh jedinstva što ga sadrži klasicizam Rim će staviti u službu politike, posudivši iz azijske Grčke onaj »vladalački« smisao što ga je ona preuzela od starih monarhija. Čak i onu inženjersku nadarenost (koja je na području umjetnosti prava veličina Rima) preuzeo je Rim od bogatih jonskih gradova koje su Arapi tako temeljito porušili da je od njih na tlu ostalo svega nešto razasutih mrtvačkih kosti.

Duboki poticaj grčkog genija nastavio je djelovati još dugo u vremenu i prostoru. On ima svoj plodan udio u bizantinskom kompleksu. Na Zapadu on će trajno zadržati svoju sakrivenu prisutnost sve dok ne pokrene zoru Renesanse. Nedavna iskapanja pokazala su začuđenom svijetu da granice zračenja iz Helade treba pomaći sve do Inda i da je grčki primjer djelovao na indijsku likovnu umjetnost kao konačni podstrek.

84. Partenon, djelo Iktina i Kalikrata, otpočeto 438. pr. n. e. Sjeverno pročelje

1. Grčka

Razvoj

Razvoj grčke umjetnosti svrstava se u tri velike faze: arhaičku, klasičku i helenističku. Njime u početku i u vrijeme njezine zrelosti vlada takmičenje dvaju načela, dorskog i jonskog, u kome su već i u starome vijeku vidjeli muško i žensko načelo Grčke. Jonski stil, nastao u azijskoj Grčkoj, u dodiru s Istokom, nalazi zadovoljstvo u ljupkosti, eleganciji i bogatstvu ukrasa; dorski, kome je žarište u užoj Grčkoj i u zapadnoj Grčkoj, teži prema strogosti i tačnom rasporedu proporcija.

1. ARHAIČKO DOBA je vrijeme u kom Grčka, izašavši iz protohistorije, polagano kreće prema svojoj zrelosti; taj razvoj vrši se u vremenskom rasponu od više stoljeća (1200—450) pa se i on dijeli na više razdoblja:

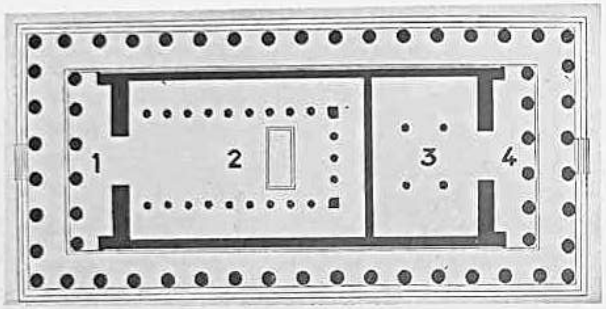
a) *Geometrijsko razdoblje* traje od pada Mikene do VIII st.; to je pola tisućljeća tmine što su je nazvali grčkim srednjim vijekom; u njem, u vezi s provalom Dorana, umjetnost

85. Hram Nike Apteros na atenskoj akropoli, Kalikratovo djelo, otpočeto 421. pr. n. e.

i civilizaciju pokriva sumrak. To je razdoblje nazvano geometrijskim po shematiziranom ukrasu keramike što je nalazimo u Atici, Beotiji, Lakoniji i na Arhipelagu i po »kubističkom« stilu tesanih idola što ih nalazimo na Kikladima. Hramovi se u to vrijeme grade od sirove gline i drva s arhitektonskim motivima od obojadisane pečene zemlje.

b) *Arhaičko razdoblje* proteže se od 700. do 500; u njem imaju prevagu azijski Grci; ona je veoma izrazita u keramici (radionice na Rodosu, Kikladima, u Korintu, u Atici) a također i u kiparstvu koje je u početku VI st. već razvijeno u obliku kipova i ukrasa na građevnim spomenicima (*Sfinga Naksijanaca* i *Riznica Kniđana* u Delfima, *hram Artemide-Gorgone* na Krfu, reljef u bojadisanom vapnencu na *Hekatompedonu* u Ateni). U istom stoljeću pojavljuje se kameni hram; dorski stil izgrađuje se u Velikoj Grčkoj (Sicilija i Južna Italija, u mjestima *Selinonte, Siracusa, Paestum*), u *Korintu* (Apolonov hram) i na Peloponezu (*Heraion u Olimpiji*). Premda se sačuvalo malo hramova jonskog stila, mi znamo da će se on izgrađivati uporedno u gradovima na Samosu, u Miletu i Efezu (u Maloj Aziji);

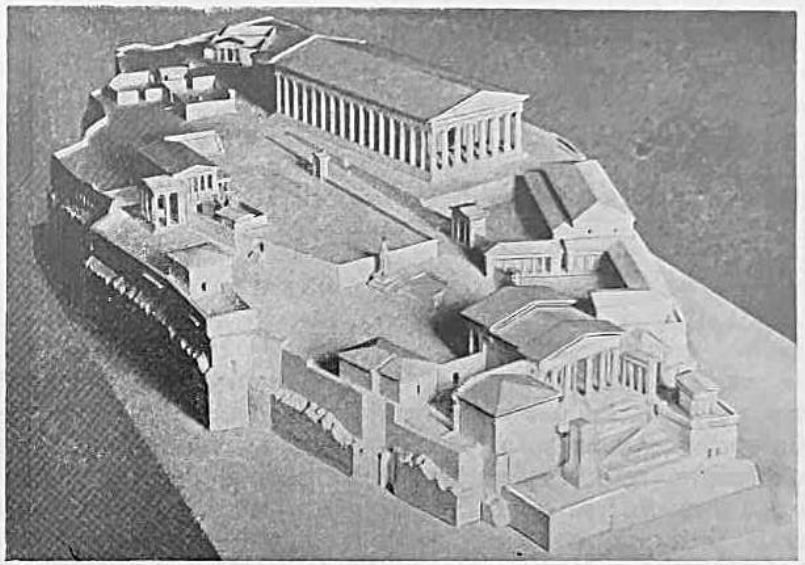
c) *Pretklasičko razdoblje* (500—450). Osvojenje Jonije od Perzijanaca prouzrokovat će trenutnu pomrčinu u Joniji.



86. Plan Partenona (gradnja započeta 438. pr. n. e.). (1. pronaos, 2. naos, 3. opistodomos, 4. peristasis).
Prema djelu: Fr. Benoit, »Architecture, Antiquité«

Graditeljstvo se razvija dalje u Južnoj Italiji, koju zovu »Velika Grčka« (Selinonte, Paestum, Segesta, Agrigente), i u svetištima prave Grčke (Delfi, Olimpija); to je veliko doba arhaičkog dorskog stila; ali, uza sve to, jonski duh nadahnjuje takve spomenike kao što su *Riznica Sifnijaca* u Delfima; korintski stil pojavljuje se na Siciliji. Atičke radionice zauzimaju prvo mjesto u proizvodnji keramike. Zatim, u toku VI st. i u prvoj polovini V st., izgrađuju se muški i ženski tip u kiparstvu, nadahnuti prvi od njih dorskim a drugi jonskim idealom. U prvoj polovini V st., također, oslobađa se arhaizma i kiparstvo na građevnim spomenicima, kako to svjedoče frontoni *Afajina hrama* na Egini, delfijski *Auriga* i ukrasi *Zeusova hrama* u Olimpiji koji je trijumf dorskog duha.

2. KLASIČKO DOBA (druga polovina V st. — IV st.) vrijeme je ravnoteže i zrelosti koje obuhvaća cijelu pravu Grčku. Oko 450. Atičanin Miron i Argijac Poliklet dovode do savršenstva razvoj atletskog tipa ostvarivši, prvi od njih, razmah pokreta, a drugi, kanon atletskih proporcija. Velika inicijativa Perikla koji je, s Fidijom kao voditeljem radova, poduzeo da podigne iz ruševina Akropolu što su je Perzijanci spalili, pretvorit će Atenu u umjetničko središte grčkog svijeta. Dorski stil nalazi svoj savršeni izraz, kako u graditeljstvu, tako i u kiparstvu, na Partenonu koji je svečano otvoren 438; njegovi su graditelji bili Iktin i Kalikrat a kipove je izradio Fidija. Na *Propilejima* (437—432) povezuju se dorski i jonski stil, ali su hram *Atene Nike*, što ga je podigao Kalikrat (posvećen 421), i *Erehteion* (407), sagrađeni u jonskom stilu.



87. Maketa Gorhamove i P. Stevensove rekonstrukcije Akropole.

Ishod peloponeskih ratova uzdrmao je atensku hegemoniju. U IV st. veliki graditeljski pothvati preselili su se već u Malu Aziju koja gaji jonski stil i očituje azijatski smisao za golemo (*Artemision* u *Efezu, Didimeion* u *Miletu, Mauzolej* u *Halikarnasu*); pojavljuje se nov građevinski oblik, prenesen iz drva; to je kazalište (*Epidaur* i *Atena*). Uza sve to, prava Grčka zadržava svoje prvenstvo u kiparstvu sa Skopasom s Parosa, Praksitelom iz Atene i Lizipom iz Sikiona. Dolazak Polignota s Tasosa u pravu Grčku daje snažan podstrek slikarstvu; oponašanje toga slikarstva dovodi do opadanja keramičke umjetnosti koja je dotad još uvijek cvala.

3. HELENISTIČKO ILI ALEKSANDRIJSKO DOBA (III st. — kršćanska era) počinje komadanjem Aleksandrova carstva (323) koje je u Aziji stvorilo velika napredna kraljevstva i vratilo žarište grčkog svijeta na Orijent. Novi gradovi kozmopolitskog karaktera, Pergam u Anatoliji, Aleksandrija u Egiptu, Antiohija u Siriji, vrše ono stapanje helenizma s Orijentom koje je svojstveno helenističkoj kulturi. Dorski stil zapada u dekadansu a korintski postiže tada pun rascvat. Već u III st. razvija se edilitarno graditeljstvo: trijem, skupštinska dvorana (buleuterion), knjižnica, muzej, a u isto vrijeme izgrađuju se velike gradske cjeline o kojima dobro istražene ruševine Pergama omogućuju stvaranje jasne

predodžbe. Kiparstvo proizlazi iz lizipovskog ekspresionizma koji će ono razviti u smjeru patetike i realizma. *Friz na žrtveniku u Pergamu* (Berlinski muzej) daje već u II st. zamah tome patetičkome stilu koji će rodska škola (u II i I st.) još više naglasiti. Grad Pompeji, sahranjen godine 79. n. e. provalom Vezuva, sačuvao nam je, još uvijek veoma čist, italski odjek helenističke umjetnosti u kućnom životu; jedine sačuvane antičke slike potječu iz toga grada, s Delosa, iz Efeza i iz Rima.

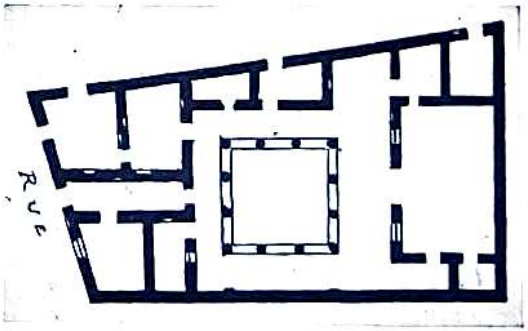
Graditeljstvo

Premda je Grčka u konstruiranju ovisila o tehnici vodoravnih spojnih greda i nije upoznala mogućnosti što ih pri pokrivanju velikih prostora pruža svod, ipak je izvršila duboku revoluciju u građevinskoj umjetnosti. Graditeljstvo prethodnih civilizacija bilo je podjarmljeno masivnošću zida pa je bilo ograničeno samo na to da uz pomoć golemih dimenzija izražava moć. Građevine u dolini Nila i Eufrata još uvijek su samo gola zdanja odjevena nekim ukrasom; one se zasnivaju na zemljanom zidu koji će sve do kraja ostati karakterističan način gradnje Mezopotamijaca i koji će Egipćani, kad jednom napuste upotrebu zemljanog zida, i dalje oponašati u kamenu. Grčki hram, naprotiv, proizlazi iz konstrukcije od drva a ta građa omogućuje povezivanje širokih raspona; stup hipostilskih dvorana u dolini Nila zapravo je dio zida; naprotiv, grčki je stup potomak drvenog potpornja. Gradeći u kamenu, Grci su stvorili zamisao da golotinju punog zida maskiraju nizom stupova (kolonadom) koji će imati lakši izgled i zamijeniti jednoličnu površinu stijene dojmom okomica koji, uostalom, još pojačavaju kanelure. Tako su obrazovali ljestvicu građevinskih izražajnih sredstava pravilnom smjenom punoća i praznina, dijelova koji nose i dijelova koji leže na potpornjima; omogućivši da djeluju uzajamni odnosi dimenzija (visina, širina, debljina) različitih građevinskih elemenata: potpornja (stup), razmaka (međuprostor stupova) i površina što ih potpornji nose (potkrovlje), oni su, u skladu sa svojom obdarenošću, uspjeli ostvariti učinak ritma i sklada, a upravo to je pravi smisao arhitekture, koju su Heleni shvaćali kao znanost brojaka.

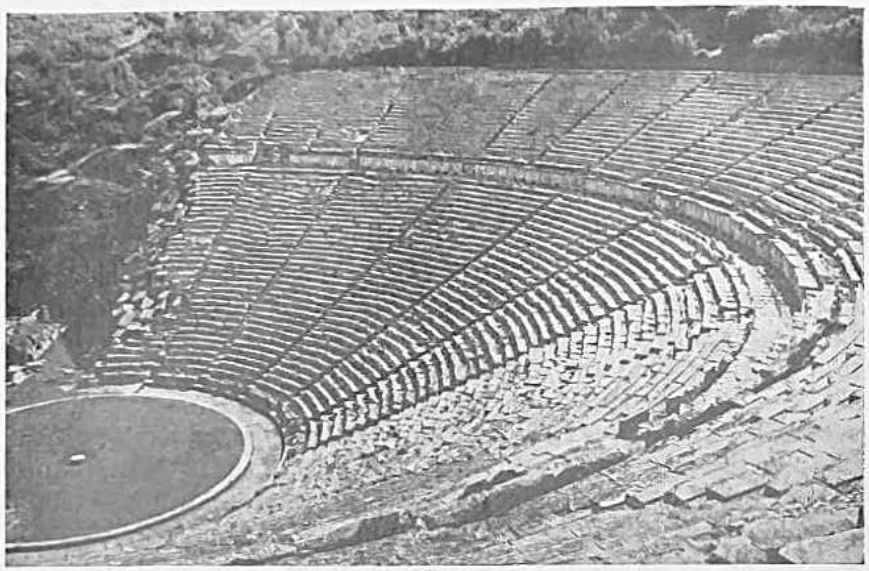
Svaki grčki građevni spomenik osniva se na stupu; o njegovoj snazi ili o njegovoj vitkoći ovisi usklađivanje razmjera cijeloga hrama; odnos između promjera i visine stupa — taj su odnos Grci zvali *modul* — odlučan je za cio izgled zgrade.

Svojim staranjem oko jasnoće i jedinstva, Grci su izražajnost graditeljstva sveli na troje: otmjenost, ljupkost i raskošnost, čemu odgovaraju tri »stila«: dorski, jonski i korintski (sl. 83). Ti su se stilovi među sobom razlikovali svojim razmjerima a također i stanovitim elementima ukrašavanja; dorski kapitel, sa svojim sastavnim dijelovima bez ikakvih ukrasa, neprikriveno i krepko izražava arhitektonsku funkciju potpornja (sl. 84); voluti jonskog kapitela pobuđuju elegantan dojam elastičnosti (sl. 85); akantusovo lišće što ukrašava košaricu korintskog stupa unosi element ornamentalnog bogatstva. Porijeklom iz Azije, koja je uvijek imala mnogo smisla za ukrašavanje u nizovima (asirski i perzijski frizovi), korintski i jonski stil imaju kao sastavni dio svoga potkrovlja izvajani friz na kome se motivi nižu u neprekidnu lancu. Dorski stil više odgovara zapadnjačkom duhu koji je u većoj mjeri sklon jasnim definicijama; ritam stupova i razmaka među njima ponavlja se i na potkrovnoj konstrukciji smjenom »triglifa«, koji su kanelirani, i »metopa«, koje su vajane. Najsavršeniji od svih grčkih hramova je Partenon; on je nasred puta između pomalo teške snage prvih dorskih hramova i lomne draži jonskih hramova. Dugačak je 73 i širok 34 metra a sagrađen je u dorskom stilu, ali pod peristilom, na vrhu zidova, ima neprekinuti friz, kao u jonskom stilu (sl. 84).

Grci su obogatili ljestvicu arhitektonskih izraza još i time što su stvorili veoma jednostavan i divotno logičan sistem izrade ukrasnih vijenaca i profila koji su na spomeniku raspodijeljeni tako da mu naglašavaju podjele i ističu vlastitu funkciju svakog pojedinog elementa. Grčki su spomenici sagrađeni najpomnije, od građe srednje veličine, klesane u



88. *Plan jedne kuće u Delosu.*
Prema djelu: Fr. Benoit, »Architecture, Antiquité«



89. Kazalište u Epidauru (Peloponez). IV st. pr. n. e.

mramoru i sastavljene velikom umjetnošću povezivanja; zidovi su u cijelosti sagrađeni od tesana kamena, bez upotrebe vezne žbuke; čvrstoću cjeline osigurava samo sila teže; ali, uza sve to, pojedini blokovi povezani su među sobom brončanim sponama. Grčki hramovi očaravaju nas danas divotom svoga mramora što se iskri na sunčanom svjetlu; pa ipak, njihovi su ih graditelji često obogaćivali bojenim efektima. Ta polikromija koja je pokrivala sve ukrase arhaičkih hramova, sazidanih od vapnenca, postaje diskretnijom pošto je usvojena upotreba mramora; ona samo potcrtava pojedine sastavne dijelove na građevini.

Bitni spomenik helenskog graditeljstva je hram (sl. 86); budući da su bili ponos gradova, hramovi se često, pojedinačno ili u skupinama, podižu na najvišoj uzvišici u gradu, na kojoj je bila njegova prvobitna jezgra; to je *akropola* (sl. 87). Grčki hram je mnogo manji od egipatskoga pa se najčešće sastoji od pravokutnog, slijepog zida što je sa svih lica okružen nizom stupova (kolonadom) koji može biti jednostruk ili dvostruk (*peristasis*). U unutrašnjosti, *naos* ili *cella*, kadšto podijeljena u tri lađe, služi kao utočište obrednoga kipa. Pred *naosom* je predvorje (*pronaos*) a iza njega sakristija ili riznica (*opisthodomos*): sve su te dvorane tek slabo osvijetljene kroz krov, a ovaj je sagrađen na dvije padine, pod prilično tupim kutem; na dvije kraće strane

(s lica) krov omeđuje dva trokutna prostora, frontone, ukrašene kipovima. Svi drugi spomenički programi grčkog graditeljstva: vijećnica, *agora* (tržnica), *stoa* (trijem) služe se temom kolonade. Kuća je skup dvorana okupljenih oko peristila koji svojim nizom opkoljava vrt (sl. 88); za razliku od hrama, koji je javni spomenik, kuća je centrirana u unutrašnjost. Grci su ostvarili *kazalište* čudesnom jednostavnošću i štedljivošću sredstava; ono je leđima naslonjeno na padinu brežuljka i sastoji se od tri dijela: od polukruga sa stepenicama za gledaoce, od kružnog prostora (*orkestra*) za kor i pozornice (*skena*), pred arhitektonski ukrašenim zidom, koja je služila za glumce (sl. 89).

Jednoličnost je ona opasnost koja je ugrožavala grčko graditeljstvo. Savršenstvo u gradnji spomenika ostvareno je već u V st. i nije ostavljalo gotovo nimalo mogućnosti za nove pronalaske u idućim stoljećima. Grčko graditeljstvo, kao i svako ono koje nije upoznalo svod, raspolagalo je samo ograničenim brojem mogućnosti, kako na planu konstrukcija tako i na području efekata što ih pruža sklad sastavnih dijelova. Upotrebom svoda Rimljani su znatno proširili polje djelatnosti svojih graditelja.

Kiparstvo

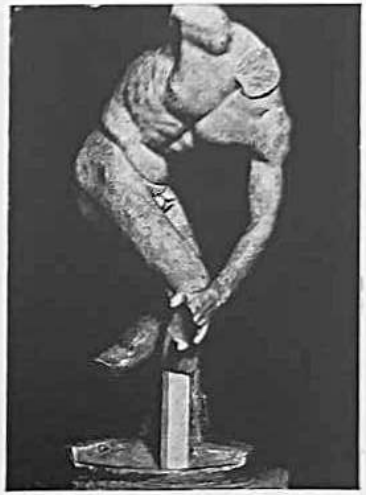
Razvoj grčkog kiparstva ostvario se tako logično, kao tako potpuno iskorištenje svih svojih likovnih i ljudskih mogućnosti, da se taj razvoj s pravom smatra najsavršenijim primjerom izgradnje nekog stila.

Poslije apstraktnih idola, vajanih u mramoru na Kikladima, u brončano doba (sl. 90), i bez ikakve veze s njima, kipari postavljaju u VII st. problem muškog tipa (*kuros*) i ženskog tipa (*koré*). Kipovi ex-voto i obredni kipovi dat će im povod za razvoj »kiparstva u položaju počivanja«. Pošavši od egipatske frontalnosti, oni će u toku VI st. razbiti njenu ukočenost zglobova i oživiti djelo osvojenjem anatomijske istine, obujma i pokreta: modeliranje s geometrijskom tendencijom isprva je bez ikakve veze s unutrašnjom strukturom; ali malo-pomalo izražavat će upravo nju. Kip je u početku zamišljen kao jedno lice i jedan profil, a oba ta stava simetrički su spojena na jednoj, strogo okomitoj osovini; malo-pomalo kip će se pretvoriti u volumen koji se okreće u prostoru. U tom sporom naukovanju sudjelovat će radionice rasprostranjene po cijelom grčkom Sredoze-

90. Sviračica na liri iz Amorgosa. Mramor. Brončano doba.
Atena, Nacionalni muzej

mlju. Čini se da je Peloponez imao pretežnu ulogu u ostvarenju lika golog atletе, toga strogog izraza koncentrirane snage (vidi sl. 70 do 76). Naprotiv, Jonija je stvorila ženski tip, karakteriziran pomalo usiljenim čarom, na kome providna lanena naborana odjeća (*hiton* i *himation*) dopušta da se nasluti crtež tijela; dok je goli *kuros* služio kao pokus za otkrivanje anatomijskog modeliranja, *koré* je služila kao pokus za ovladavanje vještinom u prikazivanju odjevenoga tijela; isprva su nabori odjeće shematski naglašeni na oblinama, a zatim se, malo-pomalo, modeliraju po udubinama i izbočinama i snažno izražavaju reljef tijela; prednost što će je V stoljeće dati monumentalnom *peplosu*, načinjenom od dorske vune, koji je zamijenio jonsku lanenu odjeću, pomoći će tome razvoju koji se dovršio u Ateni; taj grad, isprva, oko 550, pridobiven »levantinskom« ljupkošću izbjeglih Jonjana, upit će u sebe taj utjecaj i u početku V st. stvoriti onaj ozbiljni stil, bez strogosti, koji će biti vlastiti karakteristični stil Atene.

Razvoj izrade kipova u položaju mirovanja postizava svoje potpuno savršenstvo u V st. s Peloponežaninom Polikletom koji oko 445—440. izražava dorski ideal atletskih oblika u svom brončanom *Doriforu* (nosaču koplja), koga su Grci nazvali »kanon«, jer je umjetnik to djelo izradio po pravilima o proporcijama što ih je on sam iznio u jednoj estetskoj raspravi pod tim istim imenom. U tom djelu, zamišljenom kao izraz idealne ljepote ljudskog tijela, svi su problemi obujma i anatomije riješeni s preciznom tačnošću, ali bez



91. Zeus iz Histieje. Bronca. Oko 470. pr. n. e.
Atena, Nacionalni muzej
92. Miron, Diskobol. Oko 460—450. pr. n. e.
(Prema jednoj antičkoj kopiji).
Rim, Nacionalni muzej

krutosti, pa skladna uravnoteženost kretnji pobuđuje dojam žive elastičnosti (sl. 74 i 79).

Čini se da se razvoj »kiparstva koje prikazuje pokret« ostvario u monumentalnoj skulpturi bareljefa; to kiparstvo rodilo se iz potrebe da se više osoba združi u jednu skupinu povezanu zajedničkom akcijom. Kiparstvo koje je kod Egipćana i Asiraca bilo razasuto po zidnim površinama kao jednoobrazan ukras bez posebnog reda, odsad će biti tijesno vezano uz arhitektonski ritam; ono će se smještati na onim položajima gdje arhitektonski izraz zahtijeva da reljef uspostavi ravnotežu; takva su mjesta metope, među triglifima dorskog hrama, frontoni fasada, neprekinuti frizovi jonskog stila. Prva tekovina toga monumentalnog građevinskog izraza, frontoni na Afajinu hramu na Egini (oko 500—480, Gliptoteka u Münchenu), pokazuje nam još uvijek među sobom nezavisne kipove, poređane jedan do drugoga i zamišljene u ravnini lica ili u profilu (sl. 78). Ali na metopama i na frontonima Zeusova hrama u Olimpiji (472—456) likovi su među sobom povezani ritmom akcije i pravilnošću smjenjivanja pojedinih dijelova kompozicije; oni se okušavaju u srednjim položajima do tri četvrt zaokreta, pri čemu još uvijek tek nedavno sjećanje na nekadašnju frontalnost po-

93. Fidija. Perzefona, Demetra i Irida. Oko 447—432. pr. n. e. Kipovi s istočnog frontona na Partenonu.
London, British Museum

nešto usiljava slobodni okret poprsja u donjem dijelu tijela. Na zapadnom frontonu, u liku Apolona koji nadvisuje bitku kentaura i lapita, prvi put se pojavljuje »olimpijski« izraz; Olimpija je vrhunski domet dorskog duha.

Mramorni kip u bareljefu pogodovao je slobodnijem izražavanju kretnji jer su likovi ostajali vezani uz pozadinu ili su bili pričvršćeni uz nju (kad se radilo o frontonima). Naprotiv, potpuno slobodnom kipu pomogla je u osvajanju pokreta plastika u bronci, koja je čvršća a manje teška građa; pokret kao što ga je izvršila ispružena ruka Zeusa Histiejskog (oko 470, Muzej u Ateni) nije zamisliv u mramoru (sl. 91). Miron je u svom slavnom *Diskobolu* (oko 460—450) ostvario kanon pokreta, kao što je Poliklet, u svom *Doriforu*, izrazio kanon mirovanja. To je djelo sinteza napora u trenutku zgrčenosti i opuštanja u trenutku bacanja, pa načelo svoga sklada crpe iz te ravnoteže suprotnosti (sl. 92).

Svi ti napori smjeraju prema Fidiji koji znači, kako u sadržajnom tako i u likovnom pogledu, najviši izraz grčkoga duha. Upravo je on dao najsavršeniji oblik onoj grčkoj koncepciji božanstva što je nazivamo »olimpijskom« a koja svojom vedrinom i bestrasnošću u odnosu prema zemaljskim brigama izražava nešto nadljudsko. Na njegovim slavnim obrednim kipovima od zlata i slonove kosti (zbog toga nazvanima »hrizelefantine«) — to su: Zeus u Olimpiji i

94. Fidija. Fragment friza o panatenejskim svečanostima, na Partenonu.
London, British Museum

Atena na Partenonu — goleme dimenzije (Zeus je visok 14 metara), a također i dragocjeni sjaj njihove građe, još uvijek su sastavni dio starog, magičkog shvaćanja božanstva. Ali na monumentalnim kipovima na Partenonu božanstvo je prikazano u liku heroizirana čovjeka. U toj cjelini (447—432), gdje aticizam povezuje dorsku ozbiljnost s jonskom dražešću, Fidija postizava ono savršenstvo sklada koje ni u kojem vremenu poslije njega neće biti nadmašeno. Svaki kip, uzet sam za sebe, vitka je kompozicija sretno usklađenih obujmova; zaokreti tijela u prostoru ostvareni su potpunom lakoćom kao i u životu. Pojedini likovi povezuju se među sobom po načelima skladnog ritma. Na dva frontona (*Rođenje Atenino* i *Prepirka Atene i Poseidona*) (sl. 93) devedeset i dvije metope ograničene su kompozicije, podvrgnute geometrijskim okvirima. Naprotiv, friz koji se odvija na gornjem dijelu zidova, pod kolonadom, neprekinut je lanac oblika koji se razvija kao tema neke muzičke melodije (sl. 94). To je jedan od najvećih pothvata kiparstva: 350 osoba, 200 životinja (konja i žrtvenih životinja) reproduciraju u herojskom stilu procesiju panatenejskih svečanosti; sastavljena od okonjenih efeba, magistrata, glazbenika, atenskih djevica, ta je povorka svake četiri godine dolazila da kipu Atene, boginji Polijadi, pokloni novi veo, satkan za nju.

95. Peonije. Nika s jednog akroterija na Zeusovu hramu u Olimpiji. Oko 450. pr. n. e.

96. Praksitel. Apolon Saurokton. Bronca. Oko 350. pr. n. e. (Prema jednoj antičkoj kopiji).
Rim, Villa Albani

Kraj V st. živi od estetike koju iskorištavaju naročito kipari nadgrobnih stela na groblju u atenskoj četvrti Keramika. Nepoznati autor karijatida na Erehteionu (između 421—413) podvrgao je *kore* arhitektonskom izrazu potpornja, a autor pregrade u hramu Atene Nike u Ateni (oko 410) naglašava jonsku draž ženskih likova. Pa ipak, za svetište u Olimpiji Peonije je u mramoru, u svojoj Niki (Pobjedi), koja je uhvaćena usred slijetanja s Olimpa, ostvario trenutni izraz pokreta (original sačuvan u Olimpiji, sl. 95); taj pokušaj obnovio je 430. nepoznati autor Nereida što plešu na moru, koji potječe iz Ksantosa (British Museum). Svojim poprsjem Perikla, Kresilas je stvorio heroizirani tip portreta, sveden na prikaz glave ili poprsja.

Od svih velikih majstora grčkog slikarstva samo nam je Fidija poznat po originalnim djelima; jednako kao i remek-djela Mirona i Polikleta, i djela kipara iz IV st. što su ih opljačkali Rimljani nestala su, pa je kritika imala mnogo muke da identificira kopije iz kasnog razdoblja koje su nam sačuvale uspomenu na njih. Između idealizma V st. i natu-

97. Milska Venera, detalj. Početak II st. pr. n. e. (?).
Pariz, Louvre

98. Detalj s friza na Pergamonskom oltaru.
Atena u borbi s divovima. Između 197. i 159. pr. n. e.
Berlin, Pergamonski Muzej

ralizma helenističkog doba uklapa se IV st. kao razdoblje krize u grčkom kiparstvu; ono pokazuje prijelaz od mitološkog k čovječjemu. Skopas (veoma osakaćene krhotine s Atenina hrama u Tegeji, oko 386—370) izvršio je revoluciju unijevši u grčku plastiku izraz strasti koja raspinje tijela i tjeskobom žigoše lica, dotad bestrasna i mirna čak i u pokretu akcije, u boli ili pri umiranju (sl. 81). Oko 350. su Praksitel i Lizip prekršili harmonički kanon kipa da bi mu omogućili da izrazi požudu ili energičnost. Praksitel, koji se prvi usudio da prikaže posve golo žensko tijelo (Afrodita Knidska) rafinirani je proizvod atenske dekadanse; atletu je pretvorio u efeba; njegovo oslanjanje kipova mladićâ na jednu ili drugu nogu, tako da se čini kao da su obuzeti malaksalošću, oduzima kipu njegov uspravni položaj i primorava kipara da se posluži potpornjima (*Apolon Saurokton*, sl. 96, *Likijski Apolon, Satir u počivanju*); pretjerana briga za prijelaze, koju možda treba pripisati utjecaju slikarstva, slabi modelaciju koja postaje preglatka i prerastaljena, kao što to svjedoči Hermes Olimpijski, nastao, nema sumnje,

99. Dionizije kod Ikara. Bareljef.
(Prema grčkom originalu iz helenističkog doba).
London, British Museum

kasnije (sl. 80). Aleksandrov suvremenik, obrađivač bronce Lizip, rođen u Sikionu, na Peloponezu, sačuvao je od svoga dorskog podrijetla smisao za atletske likove; ali pokoravajući se duhu svoga vremena, on preinačuje polikletovsku plećatost izdužujući proporcije (tijelo sadrži osam puta dužinu glave umjesto sedam puta), položaju kipa oduzima ravnotežu prikazujući labilne stavove uhvaćene u hipu koji zakreću poprsje i unose u tijelo uglata pregibanja (*Agias iz Delfa*, sl. 75, *Hermes u počivanju*, *Atleta sa strugaljkom*). Izgubivši svaku uspomenu na oslon što mu ga je nekoć pružao zid, kip se sada modelira sa svih strana u punom obujmu koji se okreće u svim trima prostornim dimenzijama; prejako naglašena anatomijska analiza daje modeliranom liku čvorovit i anegdotički izgled koji šteti izrazu snage. Na obalama Jonije, koja postaje sve utjecajnija, azijatska sredina čini se da nadahnjuje umjetnike nekim putenim izobiljem što ga dobro izražavaju kip kralja *Mauzola Halikarnaškog* (British Museum, oko 450), i *Venera Milska* (Louvre, 2. polov. II st. ?), koja je jedan od najčulnijih mramora što nam ih je ostavila grčka umjetnost (sl. 97).

U helenističko doba grčka plastika žrtvuje svaki učinak harmoničnosti ekspresionizmu i naturalizmu; kipar istražuje

100. Zidna slika, kuća porodice Vettii, u Pompejima.

cijelu ljestvicu ljudskih izražaja: patnju, smrt, san, smijeh, požudu, nježnost, nagon, tjelesnu nemoć, starost, djetinjstvo. U Aleksandrovo doba portret se, pod utjecajem slikarstva, individualizira; u bareljefe prodire pejzaž i kadšto postaje njegov jedini motiv (sl. 99). Helenistička umjetnost slavi sirovu snagu; ona je stvorila tip Herkula, sajmišnog atlete s prerazvijenim mišićima, i očitovala zanimanje za dugokose tipove barbara (*kipovi umirućih Galaćana*); lijepi atlete klasičkog doba postaju profesionalci sa stadiona (u Louvru: *Atleta u trku* ili *Gladijator Borghese*, I st., sl. 76 i 82); kadšto, naprotiv, oni postaju nalik na žene pa se čak pretvaraju i u hermafrodite. Najveća cjelina što nam se sačuvala iz toga doba bio je jedan žrtvenik u Pergamu, podignut za Eumena II (197—159), na kom je friz, dugačak 120 metara, raspoređen na plintu kao kod Perzijanaca i Asiraca, prikazivao gigantomahiju (borbu bogova s divovima). Ta je cjelina prije drugog svjetskog rata bila u Berlinskom muzeju (sl. 98 i 634). Pretjerano naglašene izbočine, nesređeni pokreti u stavovima, nabori odjeće nabubreni kao otekline, pretjerana snaga mišićja, grčevito izobličena lica izražavaju svu strastvenost borbe, patnje, umiranja. Sklonost prema patetici dovest će u kiparstvu do povezivanja više osoba u skupine koje prikazuju jedinstvenu, žestoku akciju (tzv. *skupina Farneškog bika*, u Napuljskom muzeju). Rodska škola preuzet će tradiciju teatralnog stila iz Pergama,

101. Velika posuda za vino geometrijskog stila, tzv. »Dipilon«. Atika, VIII st. pr. n. e.
Pariz, Louvre

102. Vrč za vino, Korint, kraj VII st., početak VI st. pr. n. e. Detalj.
Pariz, Louvre

koji još uvijek živi na slavnoj Laokoonovoj skupini (oko 50. g.), posljednjem velikom djelu grčkog kiparstva; to djelo je otkriveno u Rimu u XVI st., pa je izvršilo snažan utjecaj na Michelangela (sl. 636).

Slikarstvo i umjetnički obrt

Ako i možemo, uz pomoć osakaćenih svjedoka, s mnogo praznina, rekonstruirati povijest grčkog kiparstva, proizvodi slikarstva gotovo su nestali, osim nekoliko primjeraka iz kasnog razdoblja, u Pompejima, na Delosu i u Rimu (sl. 100); ti primjerci veoma su lijepi, usprkos njihovoj nespretnosti za koju su krivi osrednje nadareni izvođači; nikad, dakle, nećemo upoznati umjetnost slavnih slikara Antike: Polignota, Zeuksisa, Parhazija, Apela. Ali uza sve to, možemo nazrijeti opći razvoj grčkog slikarstva prema odjeku što ga je on ostavio u umjetničkom obrtu: na oslikanoj keramici. Znatan broj primjeraka (nađenih u grobovima) tih proizvoda što su se izvozili po cijelom Sredozemnom moru, predstavlja golemu građu oblika koja nam, bolje od ikoje druge likovne umjetnosti, omogućuje da rekonstruiramo život, običaje i opći razvoj stilova u Grčkoj. Proučavanje vaza otkriva nam da se slikarstvo prije od kiparstva oslobodilo prisila

103. Ahil i Ajaks igraju na kocku. Detalj jedne amfore s crvenim likovima. Druga polovina VI st. pr. n. e.
Rim, Vatikan. Gregorijanski etruščanski muzej

primitivnosti, a to nas navodi da utoliko više žalimo gubitak svih velikih djela.

Prije VII st. goleme atičke posude iz Dipilona (groblje kraj jednih atenskih vrata) upoznaju nas s keramikom koja je pod istim odlučnim utjecajem geometrijskog stila kao i takozvani idoli sa Kiklada (sl. 101). Trokutna stilizacija ljudskog tijela sjeća na stilizaciju na suzijanskoj keramici iz IV tisućljeća i na stanovite prethistorijske pećinske slikarije iz Afrike; ta sklonost prema pravocrtnoj stilizaciji, koja se toliko razlikuje od vitkog kretskog formalizma, čini se, dakle, da je pripadala prvobitnim Doranima; kiparstvo nam je već pokazalo da će dorski duh zauvijek sačuvati tu tendenciju plećatosti (Poliklet i Miron). Keramika dokazuje mnogo jasnije od kiparstva da je krivocrtni stil došao iz Azije posredstvom Jonije. Lončarski proizvodi što su u VIII i VII st. proizašli iz radionica na Rodosu, u Beotiji i u Korintu ukrašeni su *tamnim likovima na svijetloj pozadini*, raspoređenima u obliku friza, koji se sastoji od životinja, prikazanih na naturalistički ili fantastičan način feničkog ili čak asirskog podrijetla (sl. 102). U VI st. pojavljuju se prizori iz svakodnevnog života koji se isprva upleću u zoomorfni dekor; sve jači utjecaj atenske keramike koja će osvojiti tržišta, dotad eksploatirana u korist Korinćana, oslobodio je posude orijentalnih utjecaja. Atena se služi slikanjem *crnih likova na crvenoj podlozi* (650. do otprilike 500. god.) i napušta raspored po zonama pa prihvaća kompoziciju »u obliku metopa«, pri čemu pravokutni svijetlocrveni okviri

104. Dno čaše s crvenim likovima, djelo lončara Brigosa. Oko 490—480. pr. n. e.
London, British Museum

105. Talosova smrt. Krater iz Ruva. Prva polovina IV st. pr. n. e. Detalj.
Ruvo, Muzej Jatto

veoma pogoduju obuhvaćanju mitoloških prizora koji se tada pojavljuju. Linije crteža urezane su na crnoj površini lika bez ikakva nastojanja da lik bude modeliran. Ljepota arabeske, elegancija siluete i istinitost kretnji pokazuju da je slikarstvo tada bilo u znatnoj prednosti pred kiparstvom koje je još ukočeno u masivnosti kamenog bloka. Neki pomamni život nadahnjuje te likove koji podsjećaju na žarki polet homeričkih pjesama (sl. 103).

Lončaru Nikostenu ili njegovu bratu Andokidu pripisuje se izum postupka pri slikanju *crvenih likova na crnoj podlozi* (krajem VI st.). Svijetla boja likova omogućit će slikaru da ih izrađuje kistom i da pri tom analizira njihovu plastičnost, perspektivu, skraćenja, sjene i svjetlosti; sve jači utjecaj slikarstva odvlači umjetnike prema naturalizmu, na štetu ljepote dekorativnog stila; lik se zaista više izrađuje u obliku siluete nego unutrašnjim modeliranjem. Najljepše vaze s crvenim likovima potječu iz razdoblja zvanog »ozbiljnim« ili »arhaičkim« (kraj VI st. do otprilike 460); Eufronije, lončar Brigos, Duris potpisuju se na divnim primjercima na kojima ravnoteža realizma i stilizacije odgovara — anticipirajući ga — Fidijinu skladu (sl. 104). Naturalizam postaje naglašeniji poslije dolaska slikara Polignota s Tasosa u Atenu (god. 470); on je u slikarstvo unio efekt perspektive i psihološki izraz;

106. Atički krater. 107. Čaša. 108. Lekit.
Pariz, Louvre

oko 450. počinje za keramiku tzv. razdoblje »lijepog stila«; estetika izgrađena na temelju Fidijine umjetnosti odvukla je slikarstvo svojim utjecajem u smjeru stanovite sklonosti prema akademizmu. U razdoblju tzv. »cvjetnog« stila, koje počinje oko 420. i kome je glavni predstavnik Meidija, keramika je dopustila da je oponašanje slikarstva osvoji i skrene s puta; kompozicije s premnogo osoba postaju zbrkane; modeliranje sugerira obujmove (sl. 105); takmičeći se sa slikarom, lončar prekoračuje zakone ukrašavanja koji važe u tom rodu umjetnosti; te mane još više naglašava južnoitalska keramika koje je rascvat istovremen s dekadansom atenske keramike poslije Peloponeskog rata. Djela najbliža slikarstvu od svih što nam ih je sačuvala grčka keramika jesu pogrebni lekiti s bijelom podlogom; crtani velikim potezima na podlozi od vapnenog mlijeka, ti su likovi vjerojatno oponašali slikarije na žbuki; ljepota crteža nekih lekita iz V st. potiče nas da gorko žalimo što su izgubljena djela velikih majstora, kad zamislimo da su te predmete izradili tek skromni obrtnici.

Grk je bio sklon monumentalnim umjetnostima, pa je malo proizvodio na području umjetničkog obrta, uz izuzetak keramike, za koju je znao izumjeti divne obline, savršeno prilagođene različitim funkcijama posude, te uz to izvanredno lijep stil ukrašavanja. Nevelika briga Grka za udobnosti bila je nepovoljan uvjet za stvaranje upotrebnih predmeta i pokućstva, izuzev u helenističko doba. Sitno kiparstvo na bronci odraz je velikoga; brončana zrcala sačuvala su nam lijepe urezane crteže. Budući da su bili ljudi veoma trezvena ukusa,

109. Zlatna ploča, nađena u Delfima. Detalj.
Druga polovina VI st. pr. n. e.

110. Dekadrahma iz Sirakuze. Kraj V st. pr. n. e.
Pariz, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles

Heleni su malo upotrebljavali nakit, bar u klasičko doba. Iz helenističkog doba sačuvalo nam se nekoliko lijepih primjeraka srebrnog stolnog posuđa. Helenski umjetnici izrađivali su duborezom kalupe u tvrdom kamenju i time dobivali pečate, a u Aleksandrovo doba izumjeli su *kameje* (sl. 111), oniksovo kamenje koje bi klesali u reljefu vješto iskorištavajući različito obojene slojeve te građe. Njihova kiparska nadarenost izrazila se također u umjetnosti kovanja novca; najljepši primjerci te umjetnosti načinjeni su ne u Ateni, nego u Sirakuzi (sl. 110).

111. Grčka kameja, IV st. pr. n. e.
Pariz, Bibliothèque Nationale

112. Dva lovca. Isječena ploča. Bronca, VII st. pr. n. e.

113. Kipić rahitična čovjeka. Terakota. Helenističko doba.
Pariz, Louvre

2. Rimski svijet

Historijske okolnosti

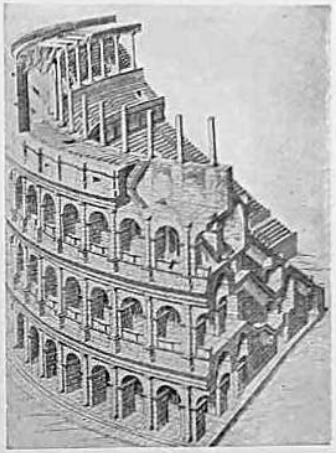
U Italiji, u središnjim oblastima (Toskana i Lacij), etruščanska je umjetnost, koja u vremenu prethodi rimskom nastojanju, kao neka pokrajinska projekcija grčke umjetnosti. U arhaičko doba (kraj VII — prva polovina V st.) ona traži svoja najsretnija nadahnuća u Joniji (sl. 114); klasička struja (druga polovina V—IV st.) banalnija je. Nagla degeneracija te umjetnosti počevši od III st. proizvodi novo-primitivne oblike koji navještaju plastiku kasnoga Carstva, srednjovjekovnu plastiku a također i stanovite vidove moderne umjetnosti. Etruščani su nam ostavili nekoliko lijepih brončanih predmeta (sl. 114); Rimljani će baštiniti i njihov smisao za portrete. Zanimljive su građevine što su nam ostale od njih (gradski zidovi, radovi na javnim uređajima gradova) jer nam one svjedoče o veoma ranoj upotrebi svoda u vrijeme kad Grci još nisu poznavali svodove.

Rimska umjetnost republikanskog doba doživljava polagano prodiranje grčke estetike u etruščanske uzorke. Ta estetika pobjeđuje u posljednjim trenucima Republike, kad se

114. Izmišljena neman iz Arezza. Bronca. Etruščanska umjetnost. Oko 500—475. pr. n. e.

Firenca, Arheološki muzej

rimska aristokracija zanosi osvojenom Grčkom i među sobom se otima za remek-djela grčke umjetnosti u originalu ili u kopijama. Cezar je počeo onu veliku preobrazbu koja će Rim pretvoriti u carski grad obogativši ga velikim spomenicima; to su bili: jedan forum, jedno kazalište, bazilike Aemilia i Julia, Julijina kurija. Umjetnost što je nazivamo »augustovskom« rodila se iz velike političke zamisli o grčko-rimskoj sintezi; August je i u književnosti i u umjetnosti želio stvoriti rimski klasicizam, dostojan svojih helenskih prethodnika, i taj je klasicizam zaista postao kulturom Carstva. Arhitekt Vitruvije sažima načela toga klasicizma u jednoj raspravi o graditeljstvu, napisanoj između 25. i 23. god. August je u Rimu podigao mnoge spomenike: forum, trijemove, Marcelovo kazalište, više hramova, među kojima hram Marsa Osvetnika, te jedan *Žrtvenik Mira* (sl. 120). To je bio početak onog velikog graditeljskog doba koje će se proširiti na cijelo Carstvo i svima narodima donijeti dobročinstva rimske uprave, mira i udobnosti. Požar Rima godine 65. omogućio je Neronu (zar je bio kriv zbog toga?) da grad učini zdravim i da podigne jednu golemu palaču (*Zlatnu kuću*). U I st. n. e. Vespazijan je utemeljio amfiteatar koji je poslije dobio ime *Koloseum*; završio ga je Tit, a Domicijan mu je podigao još jedan kat. Doba Antoninâ bilo je plodno gradnjama po cijelome Carstvu. Hadrijan, duboko prožet grčkom kulturom, nastojao je da u svojoj *villi* u *Tivoliju* (127—134) postavi slike najljepših helenskih građevina; od



115. Titov slavoluk, podignut 81. n. e. na Forum Romanumu.

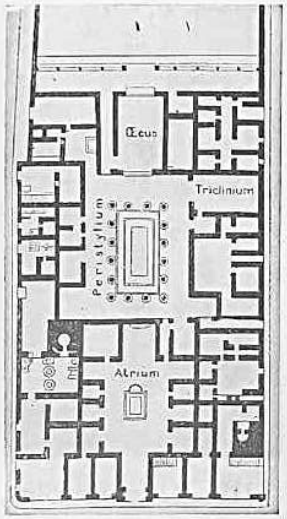
116. Koloseum. Struktura. Gradnja otpočeta 80. n. e.

Prema djelu: Gaudet, »Études sur le Colisée«

121 do 124. rekonstruirao je *Panteon*; njegov golemi Mauzolej postao je Anđeoskom tvrđavom. Novi požar Rima god. 191. omogućio je Septimiju Severu i Karakali da, u prvome redu, započnu gradnju tzv. *Karakalinih terma* (212—216), jednog od remek-djela rimskog graditeljstva. Ta se aktivnost nastavila sve do kraja Carstva (*bazilika Konstantina i Maksencija*, 310—312). Cio rimski svijet preplavili su spomenici; u Provansi sačuvalo se veoma lijepih građevina iz I i II st. (*slavoluk i kazalište u Orangeu, amfiteatri u Nîmesu i Arlesu*); u Africi još uvijek postoje lijepe ruševine (Timgad, Sbeitla, El Džem); na granicama Carstva, azijski Baalbek obogatio se golemim spomenicima. A što se tiče Pompeja i Herkulanuma, dvaju gradova u Kampaniji koje je Vezuv god. 79. sahranio pod lavom i pepelom i koji su ponovo otkriveni u XVIII st., oni su — više negoli proizvod rimske umjetnosti — zapravo zapadni odraz helenističke umjetnosti.

Graditeljstvo

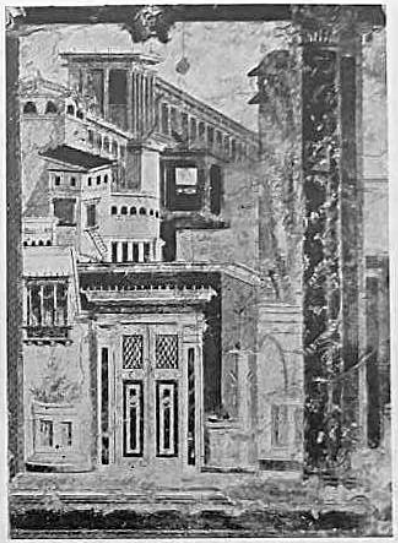
Nadarenost Rimljana našla je svoj najsnažniji izraz na području graditeljstva. Dugotrajan mir, bogatstvo osnovano na snažnoj trgovačkoj aktivnosti, programi javnih uređaja po gradovima što su ih ostvarivale uprave brižne za javno dobro, kao i rimski smisao za udobnost — sve je to na po-



117. Peristil u kući porodice Vettii, u Pompejima.

118. Plan jedne kuće u Pompejima. (Kuća Pansa).
Prema djelu: Fr. Benoit, »L'Architecture, Antiquité«

dručju cijeloga Carstva stvorilo golemu potražnju za spomenicima. U pogledu vjerskih građevina, Rimljani su se nadahnjivali grčkim hramovima i nekim etruščanskim tradicijama pokazujući pri tom osobitu ljubav prema korintskom stilu; služili su se i »toskanskim« stilom, koji je etruščanska interpretacija grčkog dorskog stila. Prinove su stvorili naročito na području obdarenosti u podizanju civilnih objekata stvorivši građevine divno prilagođene njihovoj funkciji. Usvajanje svoda olakšalo je gradnju novih tipova spomenika koji su odgovarali razvoju javnih službi i staranjima magistrata, obaveznih da vode brigu o javnim zgradama; mogućnosti da se prijeđe od luka na izgradnju svoda, koji su oni konstruirali veoma znalački, zaista su im dopustile da stvore velike natkrivene prostore, nužne za prostrana sastajališta koja su im bila potrebna. Odustavši od grčkog načina gradnje jednakim kamenim tesanicima, oni su usvojili sistem gradnje opekom ili nagomilanom građom, jer su izumjeli neku izvanredno čvrstu žbuku; takvu jezgru oni su oblagali mramornim pločama upotrebljavajući kao nadodatak tome grčke stilove a da se pri tom nisu trudili da povežu te ukrase sa strukturalnim izražajem, kao što su to činili Grci. Na snažne masive opeke ili betona oni su postavljali goleme lukove i svodove, kupole, poluvaljkaste ili ukrštene svodove.



119. Dekorativna fresko-slika iz Boscoreale (kraj Pompeja).
New-York, Metropolitan Museum

Sva ta građevinska načela čini se da su podrijetlom iz Male Azije, pa bi bolje poznavanje helenističkih gradova možda smanjilo izumjelački udio rimskih graditelja, koji su, uostalom, najčešće bili podrijetlom Grci.

Pri izgradnji raskošnih građevina, Rimljani su od helenističkog svijeta preuzeli *spomen-stup* i *slavoluk* (s jednim ili s tri luka) (sl. 115). Pri izgradnji zgrada potrebnih u javnom životu, oni su također s Istoka dobili *baziliku*, zgradu s jednom ili više lađa, koja se često završavala apsidom; taj su tip Rimljani usavršili a služio im je kao prostorija za sklapanje poslova, kao natkrivena tržnica i sudbena prostorija. *Forum* je javni trg okružen trijemovima pod kojima se trguje, a ukrašen je komemorativnim spomenicima i umjetničkim djelima. Od Grka su preuzeli i *kazalište* ali su ga preinačili gradeći ga na ravnome, pri čemu se polukrug leđima naslanjao na nadsvođene galerije u više katova. Spojivši dva kazališta ujedno, stvorili su *amfiteatar* (sl. 116); sagrađen na eliptičkom planu i namijenjen cirkuskim igrama, amfiteatar je remek-djelo praktičke organizacije. *Cirkusi* ili hipodromi proizašli su iz helenskog stadiona; budući da su najčešće bili sagrađeni od drva, ostavili su malo tragova. *Thermae*, monumentalna tvorevina Rimljana, obuhvaćale su kupališne uređaje, dvorane za igru i zabavu, podjednako tje-

120. Skupina senatora i svećenika. Detalj sa Ara Pacis Augustae, u Rimu. Započeto 9. pr. n. e.

121. Lucius Caecilius Jucundus, pompejski bankar. Poprsje. Bronca. Oko 50. n. e.
Napulj, Nacionalni muzej

lesnu kao i duhovnu (šetališta, gimnazij, biblioteka, dvorana za predavanja). Opskrbljene centralnim grijanjem uz pomoć toploga zraka koji je kolao pod taracanim podom i u unutrašnjosti zidova, kupališne su prostorije obuhvaćale vruću kupku (*caldarium*), dvoranu za mlaku kupelj (*tepidarium*) i dvoranu za kupanje u hladnome (*frigidarium*). Ruševine Karakalinih terma u Rimu, sa svojim golemim lukovima, najveličanstvenije su od svih što nam ih je ostavilo Rimsko carstvo. Rimljani su se mnogo brinuli za obilnu opskrbu gradova vodom pa su hvatali vodu iz veoma udaljenih izvora i za njeno dovođenje stvorili *akvedukte* na višekatnim arkadama koji su završavali vodovodnim rezervoarima. Planovi o izgradnji kuća obuhvaćali su višekatne najamne zgrade i privatna obitavališta. Ova posljednja kombinirala su nekadašnju etruščansku kuću s grčkom kućom (sl. 117 i 118). Oko unutrašnjeg dvorišta ili *atrija*, usred koga je pod otvorenim nebom bio bazen (*impluvium*), bile su okupljene radne prostorije, javni dio kuće i gospodarev ured (*tablinum*); iza tog sastavnog dijela zgrade, koji je etruščanskog podrijetla, razvijao se privatni dio, koji je zapravo grčka kuća, raspoređena oko vrta koji je obrubljen trijemovima s nizom stupova (*peristil*) (sl. 117).

Rimljani su imali divan smisao za monumentalnu veličinu, kao što to pokazuju amfiteatri i vodovodi. Oni su postizavali

snažne dojmove kombinirajući ravne, uspravne i vodoravne linije (stupovi i potkrovlja) s krivim linijama (lukovi i svodovi); velika visina nekih spomenika onemogućavala je upotrebu jednog jedinog stila pa su rimski graditelji postavili pravilo o uzastopnomređanju odozdo naviše triju stilova: dorskog, jonskog i korintskog. Kombiniranjem jonskog i korintskog stila stvorili su četvrti stil: *kompozitni*; osim na vjerskim spomenicima, kanelure na stupovima većinom su napuštene, a debla stupova, umjesto da su sastavljena od pojedinih trupaca (*tamburi*), bila su općenito tesana od mramornog monolita. Rimljani su pridonijeli žrtvu u korist nekog ukusa za kićeno koji je neizbježno nanosio štetu izrazu veličine njihovih spomenika, sve dok rušenje, koje ih je ogolilo, nije i opet otkrilo svu snagu njihove strukture.

Oni su se uvelike služili mnogobojnošću spomenika koju su dobivali kombiniranjem obojenih mramora, dopremljenih iz svih krajeva Carstva. Oni su, općenito, tražili dojmove raskoši i snage koji su kadri da djeluju na maštu mnoštva, dok se grčki spomenik, načinjen za obrazovaniju javnost, obraćao čovjekovoj inteligenciji.

Kiparstvo, slikarstvo i umjetnički obrt

Unutrašnjost rimskih kuća bila je prekrivena slikarijama koje su prikazivale ukrasne građevine (sl. 119) i arabeskama s uokvirenim plohama na kojima su bili prikazani mitološki prizori (sl. 100).

Prinos Rimljana u kiparstvu manje je sjajan. Divili su se grčkoj plastici, ali su je umjeli samo kopirati. Augustovoj inicijativi dugujemo stvaranje službenog stila, koji karakterizira neka svečana otmjenost, udružena s konvencionalnim efektima nabora na odjeći i suviše odmjerenih kretnja (sl. 120). Pozitivni duh Rimljana pretvara patetiku helenističkih bareljefa u neku vrst historijskog i pripovijednog prikazivanja (*Titov slavoluk, Trajanov stup*, sl. 122). Njihova najoriginalnija tvorevina je portret koji, nasuprot grčkome portretu, reproducira svoj uzorak a da ga ne heroizira, prikazujući njegovu strogo tjelesnu istinu (sl. 121); to obilježje u neku je ruku odmazda starog, domaćeg tla nad grčkom estetikom. U umjetničkom obrtu Rimljani su ovisni o helenističkim uzorcima; izrađivali su lijepo brončano pokućstvo kojega su brojni, neoštećeni primjerci nađeni pod ruševinama Pompeja i Herkulanuma. Keramika je, naprotiv, poprimila posve zanatska obilježja.

122. Trajanov stup. Detalj. Rim. Početak I st. n. e.

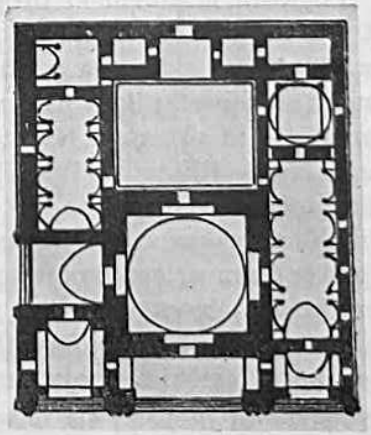
3. Otpor istoka

Aleksandar je pomakao granice grčkog svijeta sve do Inda. Dinastije koje su preuzele njegovu baštinu u Iranu i u Mezopotamiji zadržale su neki površni helenizam koji je ugušio autohtonu umjetnost (hramovi-grobovi kraljeva Komagene u Nemrud-Dagu i Eski-Dalu, iz I st. pr. n. e.). Poslije Seleukida, partska dinastija Arsacida, koja je sebe na svom novcu proglašavala »filhelenskom«, ostala je privržena grčkoj kulturi. Ali revolucija koja se izvršila dolaskom Sasanida na vlast (227—641) nosila je obilježje povratka nacionalnim tradicijama ahemenidskog arijanizma koji se oslanjao na obnovu mazdaističke vjere. Sasanidi, pobjednici Rimljana i Bizantinaca, primorali su helensku civilizaciju da uzmakne sve do morske obale. Okrenuvši leđa Sredozemlju, oni su izgradili svoju umjetnost koja će poslužiti kao uporište onim provalama Istoka na Zapad što će ih predstavljati islamska i bizantinska umjetnost.

U graditeljskoj umjetnosti, napor što su ga izvršili Sasanidi u biti je uporedan s naporom Rimljana, unijevši u arhitekturu namjesto stupova i greda, složenih od tesanih kamenih blokova, kako su to činili Grci, sistem masivne gradnje opekama koji služi kao potporanj pritisku svodova. Kao baštinici mezopotamijskih metoda u građenju, oni su usavršili nauku o konstruiranju poluvaljkastih ili kupolnih svodova; u primjenjivanju svodova njihova će smionost čak i nadmašiti smionost Rimljana (veliki eliptični, poluvaljkasti svod u Ktesifonu, 26 m širok, 34 m visok i 48 m dubok, sl. 123). Oni su ostvarili prijelaz od četvornog plana na kružni plan kupole uz pomoć trompa, podignutih nad uglovima, ili uz pomoć velikih zakrivljenih trokuta, koje zovemo *pandantifima*, i znali osigurati uzajamno podupiranje svodova oslanjanjem jednih na druge. Planovi njihovih palača (*Ktesifon, Sarvistan*, sl. 124, *Firuz-Abad, Tag-E-Ivan*) imaju tendenciju da se centriraju oko jednog, povišenijeg svoda, a to je koncepcija koju će od njih preuzeti Bizantinci. Taj svod kruni

123. Palača Šapora I (242—272. n. e.) u Ktesifonu. Stari izgled.

Prema djelu: Dieulafoy, »L'Art antique de la Perse«



124. Plan palače u Sarvistanu. Sasanidsko doba.

Prema djelu Fr. Benoit, »L'Architecture, L'Orient médiéval et moderne«

125. Fragment štuka, rekonstruiran u bareljefu, iz palače Firuza I, u Veraminu (Perzija). Sredina IV st. n. e.
Philadelphia Museum of Art

prijestolnu dvoranu ili »divan«, otvorenu s jedne strane, a tim će se rasporedom nadahnuti Muslimani. Iznutra su masivi opeke bili prekriveni pločastim ukrasom od oslikane žbuke ili emajlirane pečene zemlje, na ahemenidski način; i Rimljani su oblagali zidove ukrasom od pločica, ali taj je, maskirajući strukturu zida, bio pozajmljen od grčkih stilova. Monoteistička i anikonička vjera Sasanida nije ih nadahnjivala ni za kakav religiozni građevinski program, kao što je to bilo i kod Perzijanaca.

Kiparstvo, raspoređeno po zidovima u obliku »tapiserije«, u živoj je suprotnosti sa shvaćanjima grčke plastike i vraća se asirskim i ahemenidskim uzorima. Na stijenama palača i pećinskih grobova u Nakš-i-Rustanu, Tag-i-Bustanu, ratni ili lovski prizori prikazani su u nizovima na katove, kako su to činili najstariji oblici prikazivanja perspektive (sl. 125); premda je reljef, pod grčkim utjecajem, mnogo snažniji nego kod Asiraca ili Perzijanaca, čeoni i profilni položaji paraliziraju slobodno izražavanje obujma. Slobodni kipovi su rijetkost i obilježeni su anti-klasičkim svojstvima (sl. 126).

Sasanidi su izvršili znatan utjecaj na islamsku i bizantinsku umjetnost, pa čak i na romaničku umjetnost, proizvodima svoga umjetničkog obrta (srebrnina, tkanine), koji pro-

126. Kip iz partskog razdoblja, nađen u Šamiju.
Teheran, Muzej

127. Žrtvovanje bogovima u Palmiri. Oko 70. n. e.
Hram u Dura-Europosu (na gornjem Eufratu)

dužava mezopotamijske tradicije zoomorfnih, naturalističkih ili fantastičkih slikarija; njihovim posredstvom taj će repertoar, što su ga u II tisućljeću stvorili Sumerani, biti prenesen u srednji vijek.

Nedavna istraživanja otkrila su u Mezopotamiji, Siriji i Palestini tragove spomenika što su ih sagradile poganske, židovske ili arapske predislamske općine a koji svjedoče da je u prvim stoljećima naše ere postojao cio jedan svijet protivuhelenističkog vrenja. U nalazištu Dura-Europos, na gornjem Eufratu, pronađene su slikarije nekog hrama, posvećenog god. 70. n. e. božanstvima Palmire; one već imaju sva obilježja bizantijskog hijeratizma (sl. 127); prijelaz k prvim oblicima kršćanske umjetnosti posvjedočen je u samom Dura-Europosu slikarijama u jednoj sinagogi i slikarijama u jednoj kršćanskoj kapeli iz III st. U Egiptu, u rimsko doba, drvene ploče, oslikane voskom ili vodenim bojama, zauzimaju u fajumskim grobovima ili u grobovima tebanskoga predjela ono mjesto što su ga ranije imale maske mumija. Nji-

hov razvoj od I st. pr. n. e. do IV st. n. e. omogućuje nam da pratimo progresivnu orijentalizaciju helenskoga tipa (sl. 578).

Duh antičkog Istoka još uvijek prožima dvorce, izgrađene svodovima na sasanidski način, što su otkriveni u sirijskoj pustinji a koje su, nema sumnje, podigli prvi omejadski kalifi. Jedan od njih, onaj u mjestu Mšatta, imao je izvana, pri dnu zida, velik friz s neprekinutim ukrasom koji je reproducirao iranski motiv ptica i životinja koje radosno skakuću u pleteru loze i trsja a koji su prvi kršćani pretvorili u simbol euharistije (sl. 234).

Apstraktna kompozicija, bez crte koja označava zemlju i crte koja označava horizont; elementi kadra svedeni su na sheme; proporcije osoba ovise o njihovu rangu u moralnoj hijerarhiji.

128. Napastovanje Kristovo. Mozaik iz XII st.

Venecija, Bazilika sv. Marka

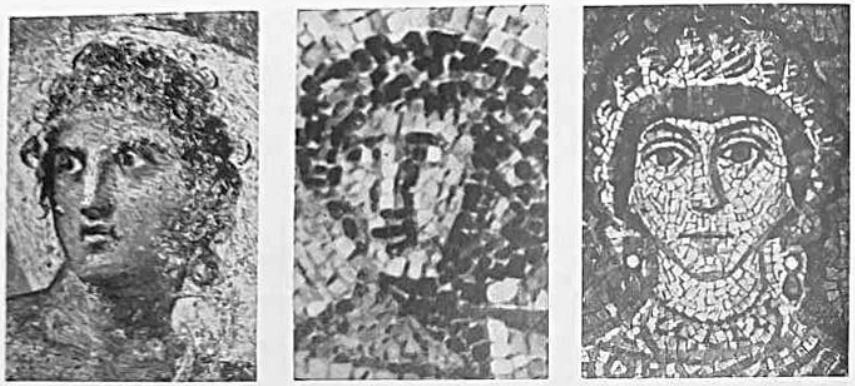
ČETVRTO POGLAVLJE

Prvi oblici kršćanske umjetnosti

Kvarenje antičke plastike koja se počevši od III st. n. e. pod utjecajem Istoka sve više skučava i nestaje, jedna je od najvažnijih pojava u povijesti umjetnosti.

Grčka je — prvi put u povijesti civilizacije — priznala prevagu *svjetovnoga* u ljudskom životu; jasne spekulacije mislilaca, pa makar to bile i Platonove, otvarale su svjetlosti ljudskog razuma tamna područja duše, a što se tiče odnosa duše sa zagrobnim svijetom, oni su postali predmetom čiste dijalektike i nisu bili članak vjere. Kod čovjeka, oslobođena prisilne predodžbe o bogu, vjera je ustupala pred metafizikom.

Istočnjačke religije, koje su potkraj antičkoga doba jurišale na poganstvo, ponovo su vezivale čovjeka s bogom vezom podložnosti; ali one su putem posvećivanja u vjerske tajne (*inicijacija*) pružale vjerniku mogućnost da vezom sjedinjavanja postane udionik osobe boga-otkupitelja; sad je



Anđeo iz crkve Santa Maria Maggiore, u tročetvrtnu položaju, još je u skladu s antičkom plastikom zamišljenom u prostoru; lik iz San Vitala u Ravenni, spljošten na dvije dimenzije, nema više nikakva obujma.

129. Ahilova glava. Detalj (okrenut) jedne freske iz Pompeja.
Napulj, Nacionalni muzej

130. Glava anđela. Detalj jednog mozaika (Abrahamova Filoksenija), 352—366.
Rim, Santa Maria Maggiore

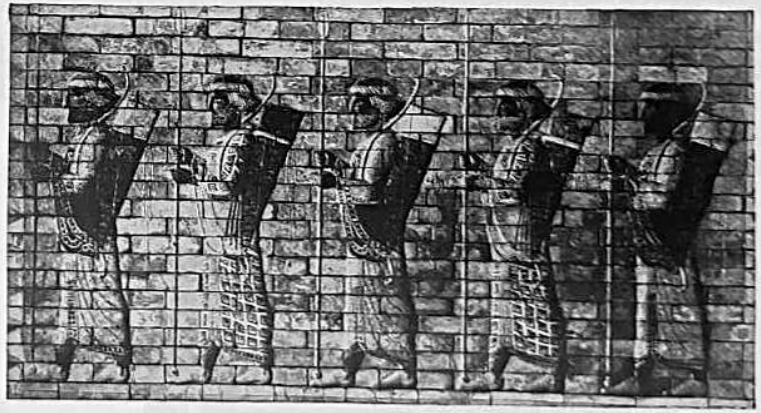
131. Detalj jednog mozaika iz VI st.
Ravenna, Bazilika San Vitale

čovjek mogao intuitivnim i mističkim, a ne više racionalnim saznanjem prekoračiti ponor koji vidljivi svijet dijeli od zagrobnoga. Od svih istočnjačkih vjera koje su se, kako se činilo, među sobom borile za Carstvo, ona koja je pobijedila, kršćanstvo, bila je najduhovnija; ona je ljudsku sudbinu podvrgavala budućem životu, kao i vjera starih Egipćana, koja je donekle utjecala na prvobitno kršćanstvo.

Čisti spiritualizam što ga je kršćanstvo baštinilo od judaizma, moralo je njegove prve pristalice dovesti do prave odvratnosti prema umjetnosti, koja je i predobro služila štovanju idola. Kad je nova vjera proširila svoja postignuća i vidjela kako joj pristupa pogansko mnoštvo, morala se prilagođavati duhu neobrazovanih masa koje su tražile slikovitost, kadru da im objasni njihovu vjeru. Prihvativši slike protiv svoje volje, kršćanstvo im je moralo oduzeti onu tjelesnu punoću koja je od grčkih vremena slike učinila svjedočanstvom ovozemaljskog svijeta; ali premda više nije bila predmet vjerskog štovanja, nego samo njegov pomoćnik, slika je u novoj vjeri ipak imala sličnu ulogu onoj koja joj je

Bizantinska umjetnost ponovo uzima kompoziciju u beskonačnom nizu, tradicionalnu na Istoku.

132. Sveti mučenici. Friz u mozaiku iz VI st.
Ravenna, Sant' Apollinare Nuovo.



133. Friz strijelaca iz jedne perzijske palače u Suzi. Emajlirana opeka. V st. pr. n. e.
Pariz, Louvre

pripala u starim istočnjačkim vjerama; ona je sredstvo teologije, figurativni posrednik na koga se oslanja vjera da bi osigurala sebi pristup dogmi kojoj slika služi kao odjeća i predodžba. Kao posrednik kome je oduzeta ona realnost što joj je u starim vjerama pribavljala magičku moć (premda puk nikad nije prestao da skrovito i dalje vjeruje u to svojstvo), slika je doživjela nov preobražaj: postala je simbol;

Zrakasta kompozicija.

134. Posljednja večera. Minijatura iz jednog sirijskog evanđelja. XII stoljeće.
London, British Museum

i tako je umjetnost sada jezik koji u oblicima izražava dogmatske istine: *parlar visibile*, kako će se izraziti Dante.

Sve što je tuđe jasnom prepisivanju simbola isključeno je. Pejzaž nestaje a nadomještaju ga neki sporedni pokazatelji; stanovite kompozicije svedene su na samo nekoliko oblika, među sobom povezanih kao riječi u nekoj besjedi, tako da podsjećaju na hijeroglife (sl. 128).

Zrakasta kompozicija.

135. Krist, anđeli i proroci. Mozaik iz XII st.
Palermo, Kraljevska palača, Cappella Palatina

Slikovno prikazivanje visi, kao da likovi lete, potpuno nestvarno, u apstraktnom prostoru zlatne pozadine; crta obzorja nestaje, kao i crta koja prikazuje površinu zemlje; događaji se ne zbivaju ni na zemlji, ni na nebu, nego u apstrakciji nekog idealnog svijeta; odnosi veličine među raznim elementima kompozicije nisu više oni isti koje pruža stvarnost, nego oni koje zahtijeva ideja; kao i u staroj egipatskoj ili mezopotamijskoj umjetnosti, glavna osoba mrvi veličinom svoga stasa sve druge, okupljene oko njezinih nogu u obliku patuljaka; i s pejzažem se postupa okrutno: planina se pretvara u hrpu pijeska a građevni spomenik poprimio je veličinu klupice (sl. 128). Materijalni poredak stvari ustupio je mjesto potpuno moralnoj hijerarhiji prikazanih objekata.

Takva posve spiritualna orijentacija koja je svjetovni život pretvorila u obmanu a vječni, vansvjetovni život u jedinu stvarnost, morala je uništiti grčku plastiku, kao što je uništila i njezinu estetiku. Čini se da su Grci sve vidjeli pod nekim *tjelesnim* uglom, što svakoj njihovoj tvorevini, pa čak i filozofskoj, daje čiste bridove i jasnoću geometrijskih oblika. Budući da su bitno bili zainteresirani za definiranje stvari i određivanje pojmova u pogledu njihova opsega i granica, razumljivo je da su njihove likovne tvorevine bile tako egzaktno oivičene, kao što su to kruta tijela, u svim trima di-

Tip kompozicije uz pomoć stupnjevanja likova. Njihove dimenzije nisu u skladu sa stvarnošću: čovjek je veći od slona.

136. Adam u zemaljskom raju. Detalj jednog lista u diptihu od slonove kosti. IV st.
Firenca, Museo Bargello

Primjer obrnute perspektive: kad se produže, kraće strane stola sastaju se ispred slike.

137. Abraham i tri anđela. Mozaik. 352—366.
Rim, Santa Maria Maggiore

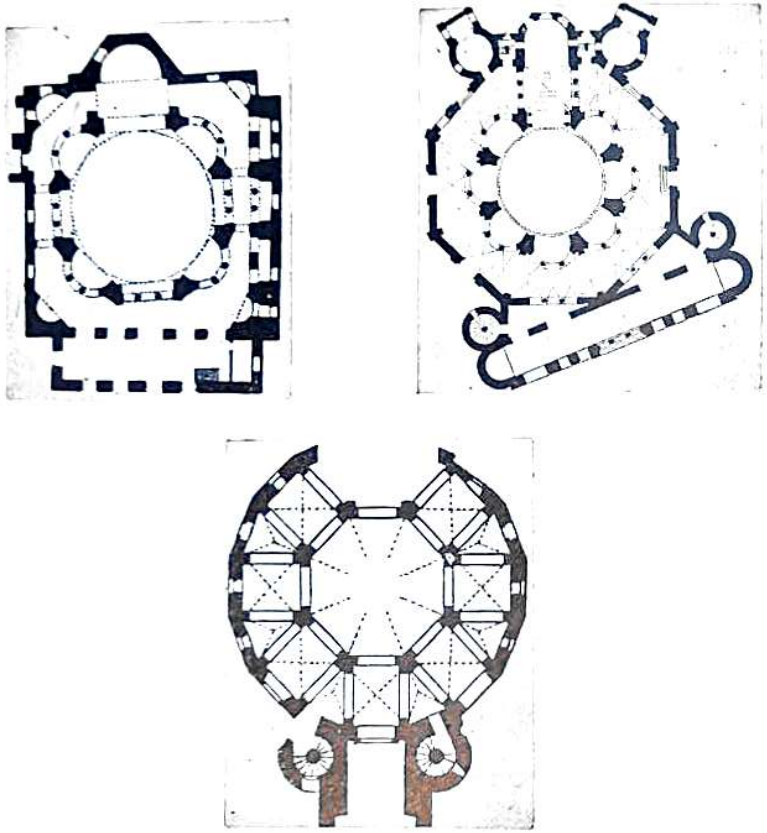
menzijama prostora, i da je kiparstvo bilo za njih zaista najvažnija umjetnost. Kršćanska estetika dokinula je kiparstvo svodeći oblike na irealnu plošnost površina. Tročetvrtinski položaj, koji su Grci voljeli više od svega, nestaje i ustupa svoje mjesto frontalnosti i prikazivanju u profilu (sl. 129 do 131); modelacija se splošnjava i pretvara u krasopis; umjetnik se hotice udaljava od izražavanja kretnje, koja je optužena jer je slika života; on skrućuje svoje likove u nepokretne stavove a svoje kompozicije u strogu simetričnost; ponavljanje oblika u neograničenom nizu, tako omiljelo na starom Istoku (sl. 132 i 133), u neku je ruku simbol onog jedinstva u kom se u vječnosti dokida varava raznolikost pojava.

Dok se tako gasi osjećaj za obujmove, nestaje također i osjećaja za perspektivu što su ga intuitivno otkrili Grci, pa se najranija kršćanska umjetnost vraća starom načinu prikazivanja perspektive kakav su poznavale prvobitne civilizacije, tj. kompozicijama u kojima se udaljeniji likovi smještaju na višoj razini od bližih (sl. 136). Tome ona dodaje zrakastu kompoziciju koja raspoređuje sve elemente u krugu oko jednog središta (sl. 134); primjenom toga zrakastog oblika u gradnji rodio se centralni plan koji je predmet građevinskih spekulacija u Bizantiji; kružni oblik kupola na centriranom spomeniku istakao je i ojačao zamisao gravitiranja oko jedne središnje tačke koja je simbol monoteizma (sl. 135).

Cio repertoar primitivnih postupaka i običaja, nasrnuvši jurišem na grčku umjetnost, ponovo je uronio grčko-rimski svijet u način gledanja koji je taj svijet napustio već prije osam stoljeća. Čini se kao da je oko prestalo da sagledava predmete u rasporedu u kome njihov uzajamni položaj diktiraju pravi razmjeri tih predmeta u stvarnosti; kao i u prvobitnim civilizacijama, svaki se predmet uočava sam za sebe, u svojoj bitnosti; iz toga proizlazi da su pojedinosti na nekom liku prikazane nerazmjerno, van mjerila s osobom koja će u neku ruku biti »heraldički protumačena« sporednostima svoje odjeće ili opreme. Sklonost prikazivanja u nizovima očituje se čak i u stilizaciji odjeće, u tretiranju ukrasnih motiva u kosi ili na bradama. Poimanje prostora toliko je nazadovalo da je perspektiva često izvrnuta, pa su osobe iz drugoga plana veće od osoba iz prvoga a crte predmeta konvergiraju prema gledaocu a ne prema pozadini (sl. 137). Takva estetika tumač je misli koja želi da prione uz stvari u njihovoj cjelini, nekim intuitivnim čulom kao i čulom opipa, dok je grčko gledanje sređivalo predmete u perspektivi, uporedivoj s perspektivom što je analitičko djelovanje razuma nameće idejama.

Takvo je shvaćanje toliko istočnjačko da je najranija kršćanska umjetnost Rima, uputivši se prema njemu, još uvijek oklijevala; da nije bilo Bizantije, moglo se povjerovati da će antička plastika samo izmijeniti svoje značenje (sl. 130). Ali tu je estetiku naglo izgradila Bizantija u V i VI st., i ona je brzo osvojila cijelo Sredozemlje pa je zatim zahvatila i barbarske zemlje na Zapadu; siromaštvo tih naroda u pogledu umjetničke tradicije učinilo ih je presretnima što mogu revnosno primati te lijepe primjere a da nisu shvaćali njihov visoki dogmatski domet; za njih je to bio samo repertoar oblika kojima su se poslužili kao što djeca ponavljaju riječi nekog stranog jezika samo zbog njihovih zvučnih efekata. Namjerice buntovni prema prikazivanju ljudskog lika čak i u tom konvencionalnom obliku, oni su više stoljeća nastavili potpuno maštovite spekulacije koje su baštinili od svojih nomadskih predaka, videći u bizantinskoj umjetnosti samo prevozno sredstvo koje im donosi one istočnjačke oblike što su ih približavali njihovim vlastitim počecima, i to u trenutku kad je i sama Bizantija doživljavala ozbiljnu krizu svijesti.

Osvrt obzorjem zapadnog svijeta i sredozemnog bazena u VII i VIII st. pokazao bi nam, zaista, tako potpun nazadak



Istok i Zapad: ta tri plana rodila su se jedan iz drugoga.

138. Plan Crkve sv. Sergija i Bakha u Carigradu.
Prva trećina VI st.

Prema Lasteyrieu

139. Plan crkve San Vitale u Ravenni.
Otpočeta između 526. i 534, posvećena 547.

Prema Holtzingeru

140. Plan palatinske kapele (karolinški dijelovi) u Aachenu.
Kraj VIII st.

Prema Lasteyrieu

grčke plastike, da ljudska osoba i uopće lik očituju nastojanje da iščeznu iz umjetnosti, koja je svedena na čist ornamentalni izraz. Učvrstivši se na južnom i istočnom obrubu Sredozemnog mora, islam je ondje doveo na vlast svoja protivu-ikonska shvaćanja koja strogo poštuju duh Kurana, neprijateljski raspoložen prema svakom prikazivanju čovjeka

ili živih bića. U Bizantiji je jedan veliki pokret — ikonoklastička kriza — rođen djelomice pod utjecajem islama, očitovao težnju da zabrani štovanje slika i kipova, jer je ukaljano idolopoklonstvom, i da osudi na smrt likovno predočavanje posvećenih osoba. Na Zapadu je dotle napredovalo ornamentalno shvaćanje i preplavilo čak i rijetke slučajeve figurativnog prikazivanja u vjerskoj umjetnosti.

Ali ipak, u trenutku u kom bi se moglo povjerovati da će umjetnički puritanizam konačno zavladati svijetom, jedan će istovremeni pokret i na Istoku i na Zapadu neočekivano vratiti likovima njihove oblike. U IX su stoljeću makedonska renesansa na Istoku i karolinška renesansa na Zapadu obje podjednako postavile sebi kao cilj da umjetnost usmjere prema shvaćanjima antičke plastike; pod tim utjecajem u Bizantiji je duboko poljuljan instinkt orijentaliziranja, pa se čini da se ondje ponovo rađa sklonost prema harmoničkim ritmovima stare Grčke. Karlo Veliki, međutim, udaljen u svojim sjevernjačkim maglama od klasičkih zemalja, primio je antički utjecaj tek iz druge ruke, posredstvom te, mnogo sretnije, bizantske umjetnosti koja je živjela neposredno na tlu antičke kulture.

Makedonska i karolinška renesansa bile su intelektualni pothvati državnih poglavara pa su imali potpuno formalističko značenje. One su neosporno rodile remek-djelima; ali iz tako malo spontanih pokreta nije se mogla roditi prava obnova. Zapad je najzad, u XI stoljeću, u Francuskoj, i u XII stoljeću, u Italiji, izašao iz dugotrajnog djetinjstva i stvorio isto tako potpuni i isto tako originalan način umjetničkog izražavanja kao što je to bila i sama grčka umjetnost.

1. Kršćanska umjetnost u Rimu

Umjetnost katakomba

Dok su na Istoku likovi, premda još uvijek poganski, već sadržavali elemente one estetike koja će uskoro s kršćanstvom pobijediti, na Zapadu je najranija kršćanska umjetnost samo posljednja faza antičke umjetnosti. Najstarije slike novoga kulta nalaze se u katakombama, grobljima što su ih kršćani u vrijeme svoga skrivenog života izdubli izravno u vapnenačkom podzemlju Rima. U zidovima dugačkih hodnika (*ambulacra*) koji svojom cjelinom čine prave podzemne gra-

141. Pogled u unutrašnjost katakombi: cubiculum, arcosolium i loculi. Početak IV st. Rim, Cimitero di San Pietro e Marcellino.
Prema djelu: Wilpert, »Roma sotterranea«

dove, grobovi (*loculi*) ređaju se u katovima a zatvoreni su pločom na kojoj je ispisano ime umrloga; od vremena do vremena dolazi poneki važniji grob u obliku polunadsvođene niše (*arcosolium*); to je bio grob nekog uglednog čovjeka ili mučenika; proširenja hodnika koja su sadržavala *arcosolia* služila su kao grobne kapelice (*cubicula*, sl. 141). Te kapelice često su ukrašene vajanom žbukom ili zidnim slikarijama (veoma lomnima, jer su bile izrađene na zidovima nasuho) po uzoru na Egipćane ili Etruščane. Na svim tim slikama dominira misao o budućem životu za koji je izabrana kršćanska duša, oslobođena zemaljskih veza (njezin lik simbolizira *orante*) zahvaljujući Otkupljenju što ga je donio Krist. Sadržaji, posuđeni iz Evanđelja i Biblije, rijetki su i bez ikakva historijskog domašaja; oni su ondje kao apologetički dokazi božje milosti; kršćani se najčešće zadovoljavaju uzimanjem iz repertoara poganskih bajki i oblika dajući im pri tome novi smisao. Aristej, bog vrtova, sa svojom ovcom na ramenima, postaje Dobri pastir, simbol Krista (sl. 142); pastirski i berbeni amori iz pompejskih kuća završavaju ovdje svoju karijeru time što jedni simboliziraju raj a drugi euharistiju; Orfej koji očarava divlje zvijeri unaprijed je svojim likom prikazivao Krista, dok je poganski mit o Erosu i Psihi postao simbol iskušenja što ih ljudska duša podnosi prije nego što će ući u svoje vječno boravište. Odlazeći još dalje u svojoj strasti izražavanja u kriptogramima, kršćani

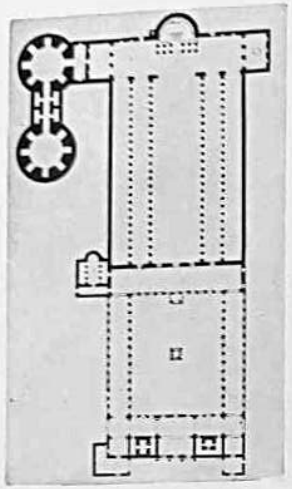
142. Dobri pastir. Slikarija u Katakombama sv. Kaliksta u Rimu, III st.
Prema djelu: Wilpert, »Roma sotterranea«

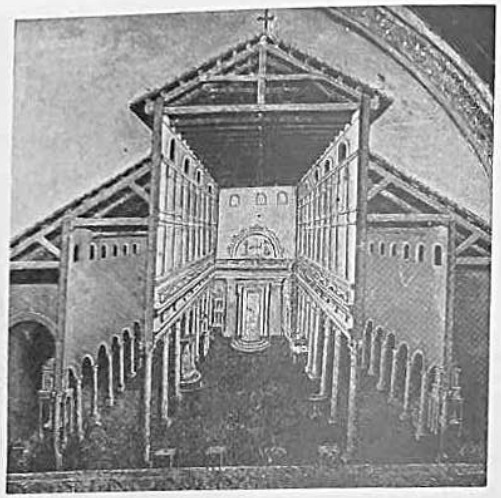
su stvorili, da bi likovno prikazali Krista, njegovu Muku, Euharistiju i Otkupljenje, pravu zbirku rebusa; nema sumnje da su i progoni imali utjecaja pri postanku toga smisla za ezoteričnost. U katakombama su nađene i grobne svjetiljke, čaše sa zlatnim dnom u kojima se čuvala krv mučenika; jedan lijepi medaljon od bronce iz II st., iskopan na Domitillinu groblju, sačuvao nam je najstarije portrete sv. Petra i sv. Pavla, pa će cio srednji vijek reproducirati njihove tipove.

Trijumfalna umjetnost. Bazilike

Prvi kršćani nisu se nimalo zanimali za same oblike za koje su uzorke prosto i jednostavno posudili od helenističke plastike; važna im je bila samo ideja kojoj su ti oblici služili kao koprena. Taj se odnos nastavlja i kad je kršćanstvo, doživjevši kraj svoga potajnog života i postavši službenom vjerom Rimskoga carstva, razmetljivo slavilo svoju pobjedu i time pribavilo toj carskoj kršćanskoj umjetnosti ime trijumfalna umjetnost (od 313. god. do V st.).

Najvidnija posljedica te pobjede je stvaranje arhitekture za građevine te nove vjere. Neprikladnost grčko-rimskog hra-





143. Plan Konstantinove Bazilike sv. Petra u Rimu, s atrijem i krstionicom.

Prema Alfaranovu planu

144. Pogled na presjek stare Konstantinove Bazilike sv. Petra u Rimu.

Prema jednoj freski u Grotte Vaticane, iz XVII st.)

ma kao i idolopoklonstveno značenje koje je bilo s njime povezano uzrok je što je taj oblik u službi novoga kulta bio odbačen; budući da je namjenom svoje unutrašnjosti bio tek skromna božja kuća u koju smiju ući samo svećenici, hram je sa svojim trijemovima bio zamišljen da na vjernike djeluje svojom vanjštinom; naprotiv, crkva (na grčkome *ecclesia*, to jest skupština) mjesto je za okupljanje svih vjernika koji su svi bez razlike pozvani da sudjeluju u božanskim obredima. Ona je dakle morala biti širok unutrašnji prostor. U bogatoj zbirci građevinskih programa staroga vijeka kršćani su našli jedan posve gotov oblik: bila je to bazilika, veliki izduženi pravokutnik s više lađa koji je služio kao skupštinsko mjesto, kao sudište ili natkrivena tržnica. Oni su tome dodali samo transept ili poprečnu lađu da bi time bazilici dali oblik križa. Apsida, ukrašena klupom (*presbiterium*) ostaje rezervirana za svećenike; oltar je na raskršću transepta s uzdužnom lađom, pa se obredi odvijaju u glavnoj lađi a vjernici se okupljaju u jednostrukim ili dvostrukim pobočnim lađama, nad kojima su kadšto tribine (muškarci su okupljeni slijeva a žene zdesna); pred crkvenim prostorom je *narthex*, u kom se zadržavaju katekumeni, i

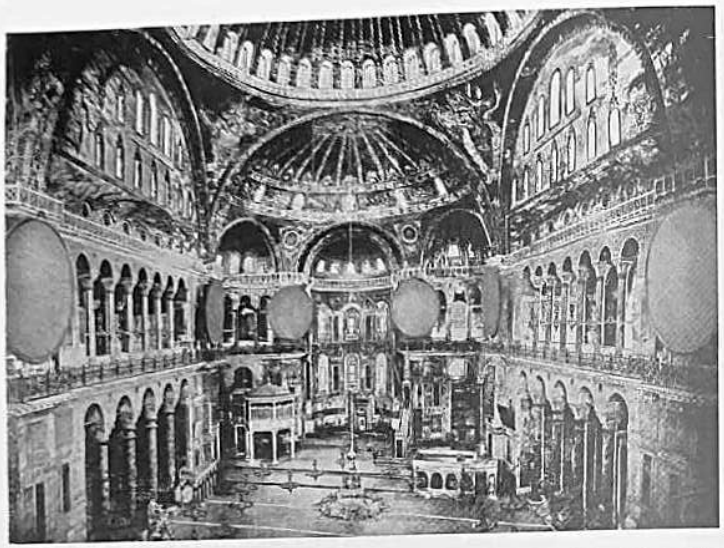
145. Kristova glava. Sarkofag Junija Bassusa. Mramor. Oko 300.

Rim, Crkva sv. Petra

jedno dvorište, oko koga su četiri trijema; to je *atrium*, prethodnik klaustra srednjovjekovnih samostana. U središtu toga atrija nalazi se *cantaros*, česma za obredna pranja, prethodnik današnjih škropionica (sl. 143).

Rimska bazilika ostaje, kao i antička, pokrivena kosim krovom, osim apside, nad kojom je polukružni svod; nad stupovima što odvajaju glavnu lađu od pobočnih položene su grede (*arhitravi*) ili, češće, lukovi (*arkade*) (sl. 144).

Bazilika je simbol kršćanske duše koja mora da bude potpuno okrenuta prema unutrašnjem životu, pa je sagrađena od opeke i izvana obična zgrada bez ikakva ukrasa. Naprotiv, u unutrašnjosti neštedice se izlijeva raskošan ukras sa svrhom da u vjerniku pobudi dojam nadnaravnog mjesta. Stupovi su od mramora, donji dijelovi zidova ukrašavaju se ukrasnim mozaicima od skupocjena mramora, s kojim se kadšto miješaju porfir, sedef, oniks i drugi rijetki materijali. U gornjim dijelovima, na frizu iznad arkada, na slavoluku koji odvaja lađu od transepta i u dnu apside iskre se drugi mozaici s ličnostima koje prikazuju prizore uzete iz obaju Zavjeta. Nad oltarom diže se »nebo«, ukrašeno zlatom ili načinjeno od mramora (*ciborium*); kor je omeđen ogradom od mramora s inkrustacijama (*cancellus*) i opskrbljen *ambonima* (propovjedaonicama s kojih se čitaju Poslanice ili Evanđelja). Glavne bazilike, više ili manje obnovljene u različitim vremenima, jesu, u Rimu, Bazilika sv. Pavla Van



146. Pogled u unutrašnjost Crkve sv. Sofije u Carigradu.

Zidina, sagrađena u IV st. i rekonstruirana poslije požara 1823, Bazilika sv. Ivana Lateranskog (iz IV st., ali veoma prerađena), Santa Maria Maggiore (IV—V st.), Bazilika sv. Agneze (IV—VII st.) i Bazilika sv. Sabine. Velika rimska bazilika s pet lađa, posvećena sv. Petru, koju je podigao Konstantin, razrušena je u vrijeme renesanse; poznata nam je po starim slikama (up. sl. 144).

Nova shvaćanja plastike

Plastika trijumfalne umjetnosti ista je kao i plastika s kraja staroga vijeka; duh antičkog kiparstva održao se u IV i V st. na sarkofazima, velikim mramornim sanducima u kojima su se, počevši od II st., davali sahranjivati pogani, kad je utjecaj istočnjačkih religija (među kojima i utjecaj kršćanstva) spaljivanje zamijenio sahranjivanjem. Rimski sarkofazi ukrašeni su kršćanskim prizorima u snažnom visokom reljefu koji se pod istočnjačkim utjecajem malo-pomalo izopačava i kvari; taj utjecaj pobjeđuje u VI stoljeću. Kristovo lice najčešće je uzajmljeno od tipa grčkog efeba (sl. 145).

Prava prinova što ju je stvorila trijumfalna umjetnost jest figurativni mozaik. Helenistička umjetnost upotrebljavala je

mozaik u obliku slika koje su ukrašavale taracane podove; sada se mozaik izdiže na zidove i rasprostire na širokim površinama cio svijet likova. Najstariji mozaici na *svodovima rotonde sv. Konstansa* (poslije 337) prenose u mramor simboličke ukrase iz Katakombi. Mozaici iz *Santa Maria Maggiore* (IV—V st.) prikazuju nam najstariji ciklus prikazivanja iz Evanđelja i Biblije (sl. 130 i 137); ona se još uvijek nadahnjuju antičkom estetikom: likovi su predočeni u tri prostorne dimenzije, u pozadini su prirodni krajolici, odjeća je antička, ali perspektiva je već iskvarena; zlatna pozadina još se uvijek ne pojavljuje, kao što je još nema ni u crkvi *Santa Prudenziana* (IV st.) gdje na prijestolju sjedi bradati Krist, nadahnut Jupitrovim tipom. Mozaici u *mauzoleju Galle Placidije* u *Ravenni* (V st.) također pripadaju tome antičkom duhu i živo odudaraju od mozaika u Sant' Apollinare Nuovo i u San Vitalu, koji su sagrađeni u VI st., u trenutku kad je Ravenna bila uključena u Bizantsko carstvo i podvrgnuta prevlasti istočnjačke estetike.

2. Bizantska umjetnost

Historijske okolnosti

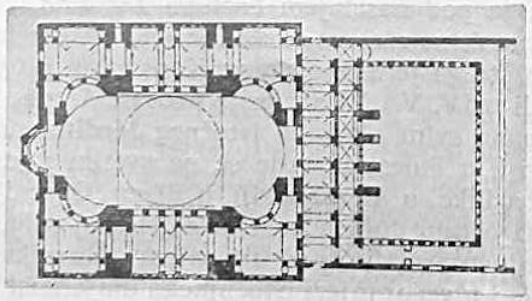
Još prije pobjede Crkve, dogma i obredi kršćana izgradili su se na Istoku, u velikim helenističkim gradovima Egipta, Male Azije i Sirije, kako to dokazuje obilje grčkih riječi u rječniku nove vjere (Krist, kršćanin-christianus, anđeo, apostol, episkop, prezbiter, dijeceza, sinod, crkva-ecclesia, krst-baptisma, euharistija itd.). Zbog toga će Istočno carstvo, rođeno rascjepom god. 395, biti najaktivnije žarište kršćanske umjetnosti; dok je pod nasrtajem barbara Zapadno carstvo propalo, Istočno će se carstvo održati sve do XV stoljeća. Bizant (Carigrad) što ga je 327. osnovao Konstantin bit će njegovo središte, ali u IV, V i VI st., prije provale Arapa, kršćanstvo je cvjetalo na svim obalama istočnog Mediterana, u Antiohiji, u Siriji, u Palestini, gdje se na svetim mjestima dižu raskošne bazilike, u Aleksandriji, u Efezu. Općenito, gradovi na obalama ostaju dulje vjerni helenističkoj estetici, dok se u unutrašnjosti zemalja, pod utjecajem redovnika, izgrađuje primitivnija i u većoj mjeri istočnjačka umjetnost koja malo-pomalo okužuje onu prvu. Takav se razvoj može opaziti u Siriji a naročito u Gornjem Egiptu, gdje redovnici ukrašа-

vaju svoje samostane (*Bauit*) freskama i kipovima koji se odlikuju velikom primitivnom snagom i već podsjećaju na romaničku umjetnost (koptska umjetnost, sl. 149).

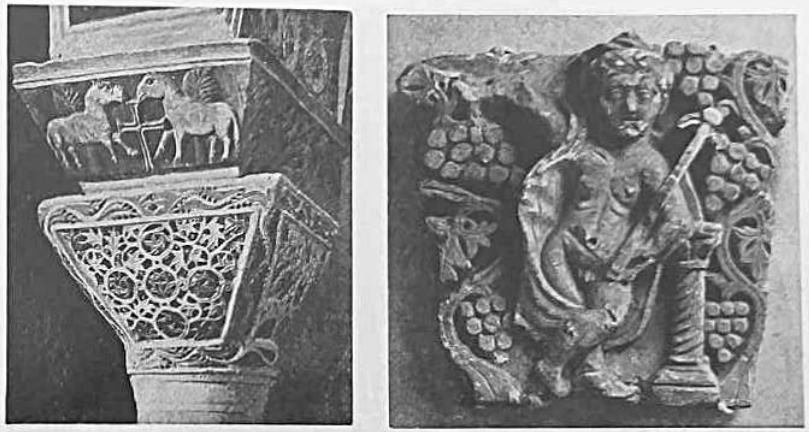
Obraćenje kneza Vladimira (989) djelovanjem svećenika grčke crkve usmjerilo je, stvorivši novu pokrajinu kršćanstva, razvoj umjetnosti kod Slavena na području Rusije prema Bizantiji, dok će Slaveni u Poljskoj i Češkoj, vezani uz latinsku crkvu, gravitirati krugu zapadnjačkih stilova.

Doba najveće rasprostranjenosti bizantske umjetnosti a i bizantskoga carstva pada u VI st., kad je Justinijan preoteo Barbarima Afriku (koja će sada biti napučena bazilikama) i kad u Italiji Bizantinci drže Ravenski egzarhat (rotonda San Vitale, bazilika Sant' Apollinare Nuovo). U samoj Bizantiji Justinijan je podigao Crkve svetih Apostola, Crkvu sv. Sergija i Bakha i Crkvu sv. Sofije.

Pošto su Arapi osvojili jedan dio Sredozemlja, bizantska je umjetnost zapala u krizu koju nazivamo ikonoklastičkom. Neki je čistunski duh, koji naviješta buduće stavove protestantizma, pretjerano štovanje slika, uobičajeno u V i VI st., obilježio kao idolopoklonstvo. U VII i VIII stoljeću, možda pod anikoničkim utjecajem islama, bizantska se umjetnost svodi na jednostavne ukrase. S dolaskom makedonske dinastije, od IX do XI st., ona se ponovo rađa u svem svome sjaju. Najljepši spomenici podignuti su u Grčkoj (Dafni i Sv. Luka, nedaleko od Livadije); ali Bizantija je zračila i na zapad, prema Veneciji (Crkva sv. Marka, crkve na otočiću Torcello) i, u XII st., na Siciliju (mozaici u Palermu, u Cefalù, u Monrealu) i na istok sve do Rusije (Sv. Sofija u Kijevu). U Armeniji je kršćanstvo bujno cvalo pa su sagrađene divne crkve od tesana kamena; u Maloj Aziji kapadokijski su redovnici izgradili patetično orijentiranu pučku umjetnost



147. Plan Crkve sv. Sofije u Carigradu. (532—537).
Prema Diehlu



148. Bizantinski kapitel, pod tribinom crkve San Vitale u Ravenni. VI st.

149. Bareljef. Pješčani kamen. Koptska umjetnost. Egipat. Vjerojatno IV stoljeće.
Dumbarton Oaks (Washington)

koja se veoma razlikuje od službene bizantinske umjetnosti; u XIII i XIV st. bizantinska umjetnost zrači u Makedoniju, Srbiju i Bugarsku; njezine figurativne dekoracije, izvedene štedljivije, naslikane su tada; najljepše cjeline nalaze se u Grčkoj, u Mistri (Peloponez), na brdu Atosu i na području kojim su vladali srpski carevi, u Makedoniji ili u Srbiji (Gračanica, Studenica, Nagoričino, Sopoćani, sl. 151). Bizantska umjetnost održala se sve do naših dana u ruskim ikonama, u ikonama s Krete i s brda Atosa.

Graditeljstvo

Kršćanska umjetnost na Istoku upotrebljavala je u svom početku bazilikalni plan; ovamo pripadaju ove skupine: grčka (Sv. Dimitrije, u Solunu), palestinska (Betlehem), sirijska, maloazijska (Anatolija), ravenska, afrička (Tunis); te su crkve pokrivene kosim krovom kao i rimske crkve, premda u Anatoliji neke od njih imaju poluvaljkasti svod. Ali prava tvorevina bizantskog graditeljstva je nadsvođena crkva s centralnim planom. Taj centralni plan može kadšto biti obična kupola položena na prsten arkada okružen pobočnim lađama, kao što su *Sv. Sergije i Bakho* u Bizantu (sl. 138), *San Vitale*,

150. Detalj s propovjedaonice od slonove kosti, takozvane »Ravenske propovjedaonice«. Istočnjačka kršćanska umjetnost, VI st.
Ravenna, Nadbiskupija

u Ravenni (sl. 139), *Sv. Juraj* u *Ezri*, Sirija. A zatim, razvijajući načelo sasanidskih građevina, Bizantinci su izradili složene planove, na kojima kupole i poluvaljkasti svodovi, postavljeni u katovima, podupiru jedni druge i osiguravaju stabilnost jedne visoke, središnje kupole. Na *Crkvi sv. Sofije* u Carigradu, (sl. 146 i 147), što su je od 532. do 537, po Justinijanovu nalogu, podigli anatolijski graditelji Antemije iz Trala i Izidor iz Mileta, još uvijek se isprepleću plan centralne tendencije s bazilikalnim planom; deset tisuća radnika radilo je na toj najveličanstvenijoj građevini bizantske umjetnosti; sve su pokrajine Carstva poslale svoju najdragocjeniju građu za njezino ukrašavanje. Visoka kupola (poslije rušenja rekonstruirao ju je, od 558. do 562, Izidor Mlađi, nećak Izidora iz Mileta) diže se 54 metra u visinu a ima 31 metar u promjeru; posredstvom četiriju pandantifa, ona počiva na četiri velika luka što leže na golemim stupovima; na sjeveru i jugu drže je dva poluvaljkasta svoda a na istoku i zapadu podupiru dvije prostrane polukupole koje su sa svoje strane oslonjene na niše. Cijela je građevina upisana na pravokutniku velikom 77 metara puta 7,70 metara; u unutrašnjosti ima i tribine. Njezine goleme dimenzije još uvijek nose na sebi odraz u isti mah rimskog i azijskog ukusa, koji voli veličinu

a koji priliči prostranom Justinijanovu carstvu. Grčki duh prevladava na zgradama iz makedonskog doba, kad su graditelji na svojim osrednje velikim građevinama više od svega voljeli izraz sklada što su ga postizavali otmjenom tačnošću razmjera. Tada su ostvarili savršeni centralni plan u obliku križa s četiri jednaka kraka, pri čemu četiri poluvaljkasta, polukružna ili kupolna svoda drže ravnotežu središnje kupole (*Sv. Sofija* u Kijevu, *Sv. Luka* u Fokidi, *carigradske crkve*, *Sv. Marko* u Veneciji, *Crkva sv. Apostolâ* u Aniju, Armenija). Kadšto se kupole izdižu na visokim tamburima.

Osim u Maloj Aziji i u Armeniji, gdje se gradilo tesanim kamenom, bizantska se građevina sastoji od golemih masiva opeke koji podržavaju lagane kupole, građene od istog materijala. Upotreba tesana kamena navela je Anatoliju, a naročito Armeniju da, kao i kasnije romanička umjetnost, stvori vanjski ukras povezan s izrazom strukture: niše, potpornje, nizove golih opeka što se izdižu s ožbukana zida; graditelji makedonskog doba traže i efekte vanjske plastike. Ali u V i u VI st. bizantska je građevina izvana samo golo zdanje. Sav je ukras prenesen u unutrašnjost koja je obložena zidnim uresima (prekrivanje mramorom i mozaikom). Širinom i lakoćom kupola koje kao da lebde na svojim pandantifima, raskošnim ukrasima, bogatstvom bojadisanih efekata, iskrenjem mozaika stvarao se u vjerniku dojam kao da je uronjen u neku nadnaravnu sredinu.

Na temelju plana u obliku grčkog križa ruski su graditelji u Novgorodu i Vladimiru izumjeli originalnu tvorevinu izdigavši kupole na visoke tambure i natkrivši ih krunom u obliku lukovice koja se pojavljuje već u XIII st. Nekoliko crkvi u Vladimiru, sagrađenih od kamena u XII i XIII st., ima izvana izvajane ukrase koji su, čini se, nadahnuti crkvama u Armeniji i Gruziji.

Figurativne umjetnosti

Kiparstvo nam već u VI st. svjedoči o brzom nazadovanju one tehnike koja je bila glavna briga i veliko područje za istraživanja grčke umjetnosti. Potpuni reljef očituje sklonost da iščezne; trepanom (kružnim svrdlom) a ne više dlijetom obrađuju se samo još poneki kapiteli, mramorne ograde i, u Ravenni, sarkofazi; ali ipak, oni se sad ukrašavaju još samo ukrasnim motivima koji su izvedeni ne u reljefu, nego

151. Usnuće Bogorodice. Freska iz XIII stoljeća.
Manastir Sopoćani (Jugoslavija)

kao vezivo, oponašajući obojene efekte mozaika. Bizantski kapitel nastao je na temelju kompozitnog antičkog kapitela; razvijajući se na toj osnovi veoma brzo, on je već u VI st. postao tek okrenuta krnja piramida pokrivena ukrasom u obliku čipke (sl. 148). Umjetnost reljefa održava se ipak na predmetima malih dimenzija izrađenima od skupocjene građe: slonove kosti, zlata ili srebra; tehnika obrađivanja slonove kosti pokazuje nam kako se od V do VI st. grčka plastika postepeno splošnjavala, kako su stavovi postajali sve nepokretniji a modeliranje sve shematskije; taj razvoj postigao je puni domet na *Maksimijanovoj biskupskoj stolici* u Ravenni (VI st.) koja potječe iz Aleksandrije ili Carigrada (sl. 150). U makedonsko doba očituje se u umjetničkoj obradi slonove kosti preporod smisla za plastičko oblikovanje.

Na području figurativnog predočavanja mozaik je velika umjetnost bizantskog doba. Nestvarnošću svojih zlatnih pozadina, blistavim iskrenjem svojih boja mozaik je pružao bizantskom umjetniku idealan način izražavanja koji je želio gledaocu oduzeti svaku naturalističku iluziju i sugerirati mu prisutnost onostranoga.

Velike cjeline *San Vitala* i *Sant' Apollinara* u Ravenni svjedoče o konačnom učvršćenju nove estetike. Mozaike koji u San Vitalu predočavaju Justinijana i Teodoru nadahnjuje neki duh monarhijske hijeratičnosti. Kao i u starim istočnjačkim monarhijama, osoba *basileusa* istobitna je (konsupstancijalna) Bogu pa je svjetovnu vlast primila kao poslanje povjereno joj s drugoga svijeta; ona se pojavljuje pred svojim podanicima okružena natčovječanskim svojstvima kraljevskoga sjaja. Nebeski dvor u Sant' Apollinare Nuovo prikazuje se vjernicima u obrednoj vanjštini posuđenoj od vladaočeve vanjštine. Na ravenskim mozaicima istočnjačka je

152. Raspeće. Minijatura iz Četvoroevanđelja redovnika Rabula. Iluminirani sirijski rukopis, oko 586.
Firenca, Biblioteca Laurenziana

153. Kralj David. Minijatura iz »Pariškog psaltira«. Početak X st.
Pariz, Bibliothèque Nationale

154. Pantokrator. Detalj sa »Pala d'oro«. Kraj XI, početak XII st.
Venecija, Crkva sv. Marka

estetika pobijedila grčku: oblici bez ikakve modelacije splosnuti su na apstraktnoj površini zlatne pozadine; raznovrsni pokreti života ukočili su se u svega nekoliko svečanih stavova; od likova pozajmljenih iz prirode ostale su još samo stilizirane sheme; tročetvrtni položaj nestaje ustupivši mjesto isključivo čeonim i profilnim položajima; namjerno ponavljanje kretnja i stavova, raspored u obliku friza — sve to sjeća na emajlirane keramičke ukrase Ahemenidâ (sl. 132 i 133), a sklonost prema strogo simetričkim kompozicijama sugerira gledaocu pomisao na povratak svih oblika stvorenoga u vječno jedinstvo (sl. 135). Krajolika nestaje; svega nekoliko sporednih obilježja skučenih dimenzija dovoljno je da prikazani prizor smjesti u prostoru. Kad se u IX st. umjetnost mozaika preporodila, apologetički duh koji je zavladao poslije ikonoklastičke krize nametnuo je stroge ikonografske propise koji su određivali raspored slika po crkvenim zidovima. Skupine koje su naslikane u *Kijevu* (Ukrajina, XI st.), u Grčkoj (*Dafni, Sv. Luka* u Fokidi, kraj XI st.), u crkvi *Sv. Marka u Veneciji* (kraj XI st.), na Siciliji (*Palermo, Cefalù, Monreale,* XII st.) predstavljaju evanđeoske i biblijske prizore, raspoređene prema liturgijskim pravilima, nad kojima vlada golemi i strašni lik *Pantokratora* (Svemoćnoga

155. Andrej Rubljev: Sv. Mihajlo.
Moskva, Tretjakovska galerija
156. Vladimirska Bogorodica. Carigrad, krajem XI st.
Moskva, Tretjakovska galerija

Boga) koji je smješten u središnjoj kupoli kao pupak crkve pa se čini da je svoje strogo i namršteno lice posudio od nekadašnjih bogova (sl. 135); istočnjačko shvaćanje o nadljudskom božanstvu pobijedilo je grčku zamisao boga s likom po čovjekovu uzoru koja još prevladava u trijumfalnoj umjetnosti (sl. 145). Evanđeoski i biblijski prizori bez ikakva su historijskog sadržaja pa imaju samo simboličko i liturgijsko značenje. U prikazima muke i smrti, Krist uvijek ostaje neosjetljiv za patnje i uvrede. Modeliranje, crtež i arabeske nastoje da postignu neke vrste formalno savršenstvo koje će u trečentu od njih preuzeti Cimabue (sl. 176).

U Rusiji je umjetnost mozaika gotovo odmah bila zamijenjena freskama, pa je ta tehnika naročito cvala u Novgorodu a poslije u Moskvi i Jaroslavu. Počevši od XIV st. grupiraju se ikone, slikarije na drvu, na ikonostasima što ograđuju svetište. Zahvaljujući načelu o vjernosti pratipu, slikari ikona sačuvali su dugo bizantske tradicije.

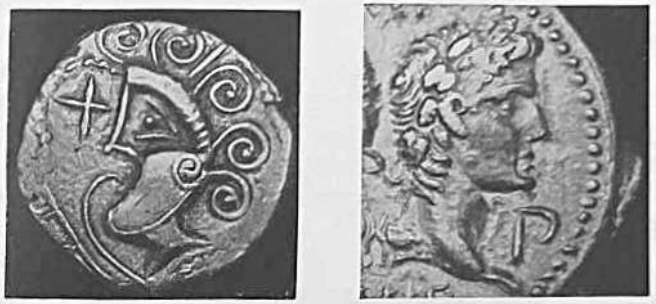
U većoj mjeri pučka umjetnost fresko-slikarstva (taj štedljiviji nadomjestak mozaika) imala je različita obilježja. Redovnici koji su ukrasili pećinske crkve u Kapadokiji (Mala Azija), od IX do XIII st., prvi su nastojali da s nekom naiv-

nom žestinom izraze ljudsku patetiku Evanđelja. Ta sklonost, ojačana utjecajima što su prodirali sa Zapada, osvojila je grčko slikarstvo u *Mistri* u XIV st. i proširila se na crkve u Srbiji, Rumunjskoj i Bugarskoj. Najljepša škola fresko-slikara je ona u Jugoslaviji (freske u *Sopoćanima*, XIII st., sl. 151).

Različite struje na koje se dijeli bizantska umjetnost odražavaju se u minijaturama, umjetnosti ilustriranja knjiga koja se rodila u Egiptu, u helenističko doba. Aleksandrijska sklonost prema slikovitome održavala se na tom području još dugo zahvaljujući sistemu ponavljanja prototipova (*Homer* i *Vergilije Vatikanski*, IV st., *Geneza* iz Beča, V st., *Josuin svitak*, VI st.); ona je doživjela novi procvat u makedonsko doba; Nikandrovo medicinsko djelo *Theriaca* (XI st., u Nacionalnoj biblioteci u Parizu) i *Pariški Psaltir* (X st., ista biblioteka, sl. 153), iznose pred naše iznenađene oči slike za koje bi se moglo pomisliti da su suvremene pompejanskim freskama. Pored te aristokratske skupine, jedna samostanska, u većoj mjeri vjerska i istočnjačka skupina nadovezuje se na tradiciju sirijskih samostana iz VI i VII st. koji su priprema za patetiku kapadokijskih fresaka (*Evanđelje redovnika Rabula*, Firenca, sl. 152).

Slavenske zemlje

U XV st. vrši se u Rusiji emancipacija umjetnosti ikona koja se oslobađa ropstva u kom ju je držala bizantska tradicija, predstavljena u Rusiji nekolicinom veoma rijetkih primjeraka (sl. 156). To se oslobađanje vrši na podjednak način kao što se izvršilo u Italiji jedno stoljeće prije toga. Profinjena ljupkost Andreja Rubljeva (sl. 155), koji je u početku XV st. radio u Moskvi, podsjeća na novoaleksandrijski stil i na produhovljenost Duccia (*Ikona sv. Trojstva*, koja potječe iz Manastira sv. Sergeja, sada u Tretjakovskoj galeriji u Moskvi, izrađena 1440). Anegdotički duh probija se kod novgorodskih slikara ikona, kao što se pojavio i u Sieni, s Lorenzettijem; novgorodski slikari traže efekte jarkih boja; među njima oni što su u XVI st. za Stroganova proizvodili prenosive ikone, koje oponašaju ljupku pomnjivost minijatura, podsjećaju na pravocrtnu eleganciju i perzijski način slikanja Pisanella. Unošenje zapadnjačkog realizma prouzrokovat će u XVII st. opadanje umjetnosti ikona.



Keltski novac prije Cezara očituje ornamentalne tendencije; rimsko osvojenje zamijenilo ih je figurativnim likovnim duhom.

157. Novac Volščana tektosaga. Srebro.
Pariz, Bibliothèque Nationale

158. Novac Elusata. Srebro.
Pariz, Bibliothèque Nationale

Umjetnički obrt

Istočnjačka sklonost prema raskoši rascvala se u Bizantu na predmetima umjetničkog obrta što su izrađivani na cijelom području Carstva, za mjesnu upotrebu i za izvoz, jer su ih još nevješti zapadnjaci dobavljali uz velike troškove, pa su upravo riznice velikih crkvi na Zapadu u velikom broju sačuvale takve predmete od bjelokosti, tkanine, brušeno drago kamenje i zlatarske proizvode. U VI st. u Siriji se razvila specijalizirana izrada velikih srebrnih tanjura izdjelanih uz pomoć lupkanja batićima; na njima je još uvijek vidan antički utjecaj; Bizant je upotrebljavao postupak emajliranja pri kom su cjelinu činile pojedine ogradicama oivičene povr-

159. Fibula u obliku orla, zlato i almandin, iz Cesene (Italija), VI st.
Pariz, priv. zbirka

šinice raznobojnog emajla. Najljepša cjelina bizantinskog zlatarskog rada jest *Pala d'Oro* na oltaru Sv. Marka u Veneciji (sl. 154), koja sva blista od zlata, dragog kamenja, bisera i emajla. Tkanine, proizvedene u koptskom Egiptu i u Siriji, a zatim, poslije arapskog osvojenja, u Carigradu, često se nadahnjuju starim perzijskim i sasanidskim motivima: služe kao prijevozno sredstvo istočnjačkih motiva čak na Zapad.

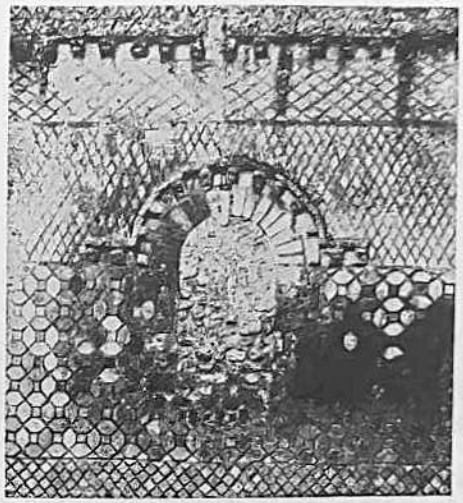
3. Umjetnost na Zapadu u visokom srednjem vijeku

Prije Karla Velikoga

Umjetničke tradicije barbara što su se naselili na Zapadu počevši od IV i V st. slabo su ih pripremile za zamršena umjetnička djela sjedilačke civilizacije. Bili su tisućljeća naviknuti na svega nekoliko radova koji se mogu uskladiti s nomadskim načinom života (tkanine, ukrasi i ratna oprema) a sad su se našli pred građevinskim i ikonografskim programima za koje su sve morali tek pronaći.

Najobdarenija plemena tih naroda, Goti, osnovali su kraljevine: Vizigoti u Španjolskoj a Ostrogoti u Italiji. Oni su zatražili pouke od Rima i od Bizanta. Franci, naseljeni u Galiji, i Langobardi, naseljeni u sjevernoj Italiji, primali su istočnjačke tradicije posredstvom grčkih redovnika te sirijskih i židovskih trgovaca što su im donosili bizantinske i sasanidske predmete kojima se divila njihova sklonost prema raskoši. Priliv toga azijskog stanovništva pobudio je ornamentalne i apstraktne tendencije što su se već ranije očitovale u keltskoj umjetnosti a koje je rimsko osvojenje bilo potisnulo.

Proučavanje rane umjetnosti Zapada mora početi proučavanjem umjetničkih obrta koji svojom estetikom vladaju i u samoj arhitekturi čak dotle da će građa zidova kadšto oponašati raspoređaje tkiva ili zlatarskih izrađevina u obliku ogradicama oivičenih površina (sl. 160). Goti i Franci nastavit će tu svoju karakterističnu tehniku ograđenih površinica na zlatarskim izrađevinama (sl. 159), bilo na predmetima svjetovne namjene (*krune vizigotskih kraljeva*, nađene u Guarrazaru, kraj Toleda) ili prilagođujući je vjerskim potreba-



160. Ukrasna građa. Crkva u Selommesu (Francuska). X st.

ma (moćnici, relikvijari); iz suvremenih opisa znamo da su crkve bile bogato ukrašene tim raskošnim predmetima.

Umjetnost iluminiranja rukopisa — tu izrazito samostansku umjetnost — donijeli su cenobiti što su iz Egipta došli u Galiju; redovnici su se njome služili pri ukrašavanju svetih knjiga (sakramentari, evanđelistari) u potpuno ornamentalnom duhu koji prezire svako figurativno prikazivanje; mašta barbara, sklona tlapnjama, navodila ih je da zamišljaju fantastične oblike koje oni isprepleću jedne s drugima u neko nerazmrsivo ukrasno tkivo što ga nazivamo prepletima. Taj smisao za ornamentalno ukrašavanje stvorio je kod irskih i anglosaskih redovnika VII i VIII st. najneobičnija djela, nadahnuta možda starim keltskim tradicijama te zemlje koje su se očuvale netaknute od bilo kakva antičkog utjecaja a srodna su također ukrasima na divnom nakitu saskih vođa; čak i sami likovi, kao na primjer Kristov lik, tretirani su kao čisti ornamenti (evanđelistari Book of Kells, sl. 161, Book of Durrow, sl. 641).

Galija je u IV st. doživjela razdoblje prosperiteta na području podizanja spomenika koji se očitovao gradnjom bazilika po rimskom uzoru, ukrašenih bogatim mozaicima; poslije barbarskih provala u V st. mozaike su zamijenile fresko-slike; ta je umjetnost bila odraz rimske trijumfalne umjetnosti, a produžila je svoje postojanje i u V stoljeću, kao što se to može prosuditi po lijepim kružnim baptisterijima koji su služili za krštenje uranjanjem; više primjeraka takvih krstio-

161. Minijatura iz evanđelistara Book of Kells. Anglo-irska umjetnost. (760—820)
Dublin, Trinity College

nica sačuvalo se u Provansi (Marseille, Fréjus, Aix, Riez, Mélas, Valence). U Ravenni se također sačuvala jedna kružna zgrada s kupolom što ju je Amalasvinta poslije 530. podigla kao grob svome ocu, Teodorihu, kralju Ostrogota; ali ta je kupola monolit od jedanaest metara u promjeru, težak 300 tona — posljednji primjerak na Zapadu one sklonosti prema golemoj građi što su je očitovale primitivne civilizacije. Od vizigotske umjetnosti u Španjolskoj, kojoj je središte bio Toledo, sačuvali su se samo rijetki tragovi (*San Miguel de Tarrassa*), ali neka obilježja te umjetnosti čini se da su se održala i kasnije, na spomenicima što su ih u IX st. podigli kršćanski kraljevi Asturije, pa i ti spomenici svjedoče o istočnjačkom utjecaju (*Santullano, San Miguel de Lino, Santa Christina de Lena, Santa Maria de Naranco*).

Sarkofazi iz Arlesa, ukrašeni figurama i izrađeni po uzoru na rimske sarkofage, u IV su stoljeću posljednji, premda uvelike iskvareni odraz antičke plastike u Galiji. U V st. figurativno kiparstvo nestaje. Radionice na Pirenejima i dalje će izrađivati stupove, sarkofage, mramorne pregradne ploče, ali u isključivo ornamentalnom stilu; ti proizvodi pirenejskih kamenoloma izvozili su se čak na sjever Galije (*kripta u Jouarru*), naročito u VII st., kada je, čini se, zavladao izvjesni umjetnički prosperitet; ali tu će proizvodnju uništiti muslimanske provale koje su u početku VIII st. opustošile cio Jug. U cijelom svijetu barbara kiparstvo visokog reljefa pokazuje sklonost da nestane a nadomješta ga tesani kamen s površinom nejednake debljine koja svojom izradom kadšto oponaša zlatarske ukrase malih, ograđenih površina (*oltari u Cividalu,* u Lombardiji, sl. 162).

162. Tetramorf. Prednja strana oltara patrijarha Sicualda (726—786?) Kamen. Cividale (Friuli.).
Prema djelu: Julius Baum, »La sculpture figurale en Europe«

Umjetnost iz vremena Karolingâ i Otonâ

Karolinška renesansa ima u umjetnosti ista obilježja kao i u politici i književnosti; ona je pokušaj reakcije protiv barbarske anarhije posezanjem za tradicijama Rimskog carstva. Karlo Veliki crpsti će uzorke za obnovu figurativne i monumentalne umjetnosti u antičkoj i bizantinskoj Italiji. Slavna *Aachenska kapelica* samo je ponovljeno i pojednostavnjeno izdanje San Vitala u Ravenni, obogaćeno antičkom građom, uzetom u Italiji (sl. 140). Karolinški graditelji nadahnjuju se planovima u obliku grčkog križa (crkva *Germiny-des-Prés,* blizu Orléansa) i mnogo se služe dvostrukim bazilikalnim planom (dvije lađe i dva transepta). Utjecaj redovnikâ, čuvara antičke pismenosti i načela kulture, postaje pretežan; na cijelom području Carstva podižu se samostani a tipski plan iz IX st. što se sačuvao u Sanktgalenskoj opatiji, u

163. Sveti Matija. Minijatura iz evanđelistara, izrađena između 816. i 835. u opatiji Hautvillers, u Champagni, za biskupa Ebbona.

Epernay, Knjižnica

164. Krist. Minijatura iz evanđelistara što ga je između 779. i 783. Godescalcus izradio za Karla Velikog.

Pariz, Bibliothèque Nationale

Švicarskoj, pokazuje nam potpuno izrađen raspored koji će ostati karakterističan za cio srednji vijek: samostanske su zgrade porazmještene oko jednog klaustra, o boku jedne crkve, a uz to su podignute dopunske, obrtničke, ratarske, bolničke i školske građevine, što sve vidno izražava ulogu što su je redovnici imali u materijalnoj i duhovnoj kulturi.

Karolinška umjetnost namjerno reagira protiv barbarske bezobličnosti i ponovo uvodi figuralno prikazivanje. Ona je kadšto bliža antičkoj umjetnosti nego što je bizantska umjetnost, kao što to pokazuju freske u *kripti St. Germaine d'Auxerre*, kojima su prethodile freske u *Santa Maria de Castelseprio*, otkrivene 1944. u Lombardiji. Samostanske škole iluminatorâ bile su brojne i napredne na cijelom području Carstva (u Francuskoj: Reims, Tours, Metz; u njemačkim zemljama: Reichenau, Sankt Gallen, Fulda); škole u istočnim predjelima odlikuju se nekim romantičkim i isjeckanim stilom koji naviješta njemački gotički ekspresionizam (*Utrechtski psaltir, Ebbonov evanđelistar*, sl. 163, koji su iluminirani

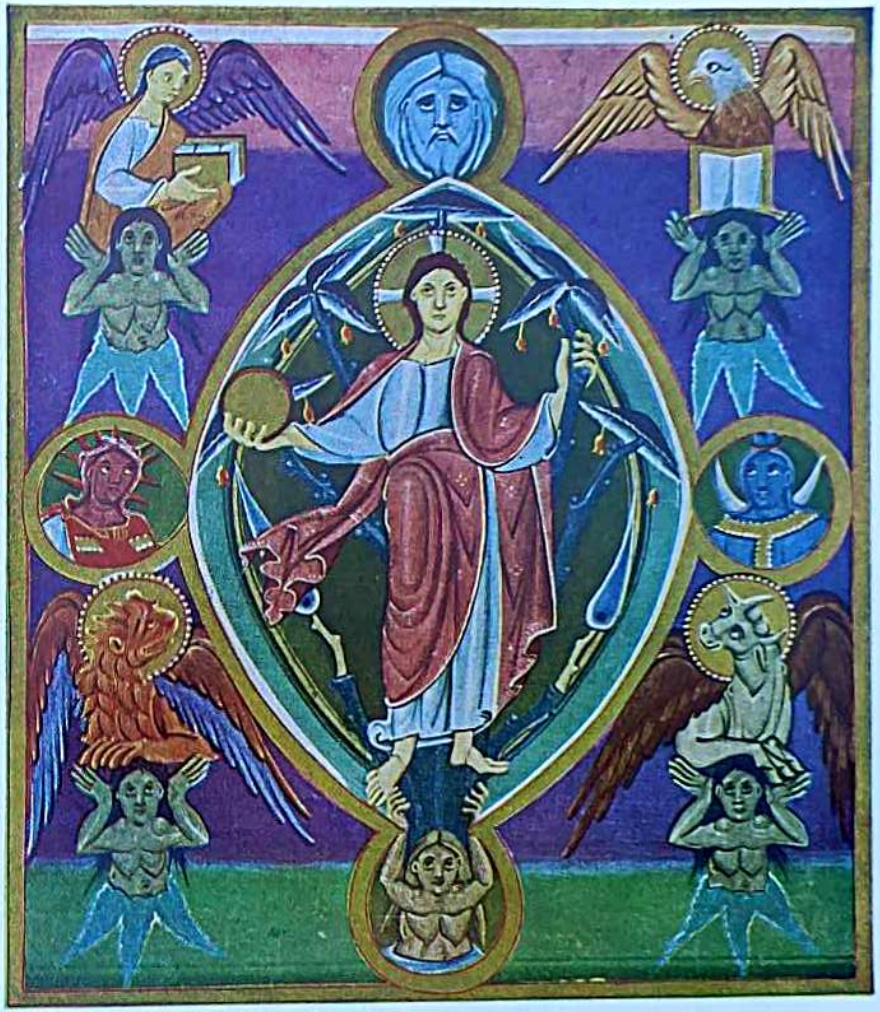


TABLA II. — Krist u svom veličanstvu. Evanđelistar katedrale u Bambergu.

165. »Zlatni oltar«. Detalj. Djelo zlatara Vuolvinija. Kraj IX st.
Milano, Sant'Ambrogio

166. Adam i Eva protjerani iz raja. Detalj brončanih vrata. 1015.
Hildesheim, Katedrala

u Reimsu), dok tourska škola *(Biblija Karla Ćelavog)* ili takozvana dvorska škola, koja iluminira rukopise za careve, nastoje izraziti svečanost stavova i kompozicija (*Evanđelistar* što ga je Godescalcus iluminirao za Karla Velikog, sl. 164, *Evanđelistar iz Saint-Médarda u Soissonsu*).

Po opisima znamo da su crkve bile obogaćene veličanstvenim brončanim predmetima, ali su njihovi tragovi veoma rijetki (takozvani *Dagobertov naslonjač*). Brojniji su zlatarski predmeti, koji tada postizavaju krasotu kakvu srednji vijek više neće nadmašiti *(Riznica Karla Velikog u Aachenu)*. Karolinški su umjetnici znali obnoviti antičku umjetnost rezbarenja na glatkom kamenu (gliptika). Povratak smisla za reljefe očituje se skulpturom na slonovoj kosti (uvezi evanđelistarâ) i u zlatarstvu tehnikom batićima kovanog metala (*Zlatni oltar u Crkvi sv. Ambrozija,* u Milanu).

Karolinški podstrek zaustavila je na području Galije ona anarhija što su je u X st. izazvale provale Normana. Dotle se u Italiji, a naročito u Njemačkoj, pod dinastijom Otonâ, koja je ostvarila napredak tih zemalja, sve do XI st. nastavlja iskorištavanje karolinških načela; iz škola u Trieru i Rei-

chenauu proizašli su divni rukopisi sa slikarijama, nadahnuti potpuno carski. Dok Francuska više nije kadra da stvori ništa drugo osim nezgrapnih reljefa, smisao za plastiku doživio je u početku XI st. lijep procvat u Njemačkoj, na području batom kovanog (*zlatni oltar u Baselu*, u muzeju Cluny) ili lijevanog metala. Biskup Bernwald dao je za svoju katedralu u Hildesheimu podići jedan stup, jedan svijećnjak i nekoliko brončanih vrata veoma izrazite ljepote (sl. 166); nešto poslije toga, oko 1060, lijevalac *vrata na katedrali u Augsburgu* ponovo je u svojim mitologijskim ili biblijskim sadržajima postigao svu ljupkost aleksandrijske plastike.

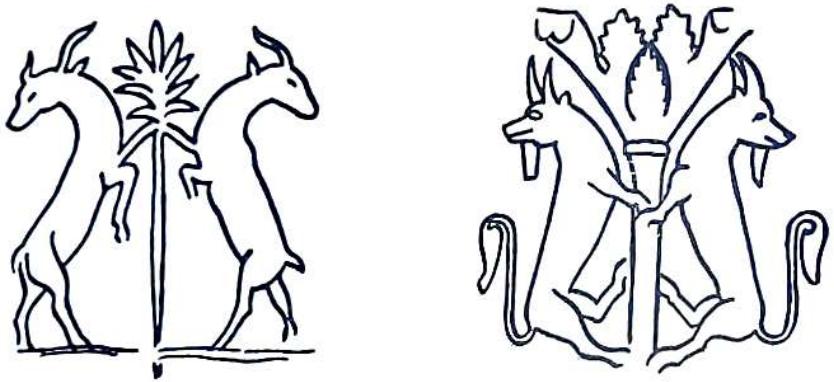
167. Stupac s ispripovijedanim događajem. Crkva u Soulliacu (Francuska), XII st.

PETO POGLAVLJE

Procvat zapadnoevropske umjetnosti

Romanička i gotička umjetnost

Ako u povijesti zapadnoevropske kulture postoji stoljeće koje bi zaslužilo da nosi ime renesanse (preporoda), onda je to prije francusko XI stoljeće negoli talijansko XV stoljeće. Od VI do XI st. nije se na Zapadu pojavilo ništa što bi zasluživalo naziv »stil« (govori se o merovinškoj ili karolinškoj umjetnosti, ali ne o stilu). Barbari su se kako-tako smjestili na ruševinama antičke kulture koju su razorili, od Bizanta su tražili i primali pouke koje su slabo shvaćali, i tako su od VI do X st. uporno izrađivali one jednolične ukrasne tvorevine što su ih baštinili iz svoje nomadske prošlosti ne uspijevajući da ostvare izbijanje iz noćne tame onog u sebi povezanog sistema konstrukcionih postupaka, građevinskih, plastičkih i dekorativnih oblika od kojih se sastoji



168. 169. Shema jednog asirskog pečata upoređena s detaljem jednog kapitela u crkvi Saint-Martin-d'Ainay, u Lyonu.

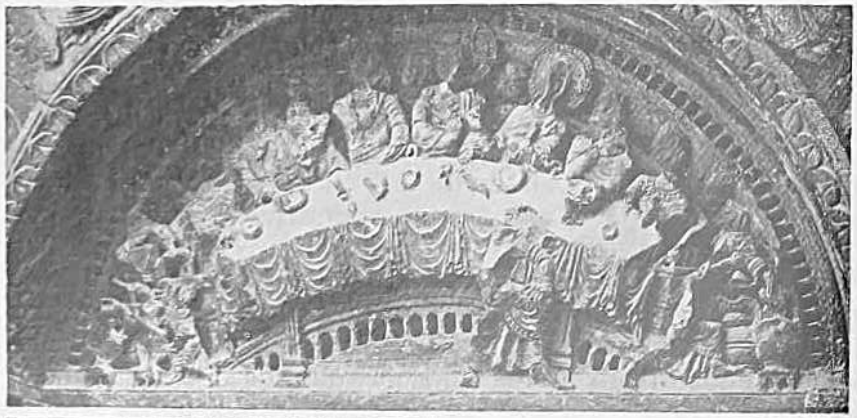
Prema djelu: Baltrušajtis, »Sumerska umjetnost, romanička umjetnost«

»stil«. Ali sad se zavjesa odjednom razdire. Kao znak organizacionog preporoda gradova, arhitektura doživljava u XI st. čudesan procvat. Iz bazilike, te na izgled nedovršene građevine, koju njezin kosi krov kao da tek privremeno pokriva, rodit će se romanička crkva kojoj svod, zbog toga što dominira cijelim rasporedom konstrukcije, osigurava jedinstvo svih njezinih dijelova. Građevina više nije ona neorganička cjelina zidova i krovišta koja nema najnužnijeg, jer nije kako treba ni pokrivena ni zatvorena. Kao i grčki hram, romanička je crkva skladno uzglobljen organizam u kom su svi pojedini dijelovi među sobom povezani jedinstvom funkcija i proporcija; traveja, osnovna stopa za mjerenje dužine, i kat, ljestvica visine, donose građevinskoj kompoziciji elemente sjedinjavanja, analogno onima što ih je u Grčkoj umjetnosti činio par stup-krovište. Ritmovana osovnim linijama stupova, lučnim rebrima svodova, trakama što odvajaju katove, cijela se građevina pokorava skladnom raspoređivanju prostorâ, obujmova i površina; napredujući bez žurbe od potpornja do arkade i od kata do kata, oko sugerira duhu savršeno slaganje svih organa zgrade na kojoj se pravilno smjenjuju snažni naglasci punih dijelova s nenaglašenim prazninama među njima. Onu konstrukcionu aritmetiku što su je Grci shvatili intelektom, romanički su graditelji ponovo izumjeli empirički i na jedan drukčiji način; zahvaljujući njima, onaj je pojam reda, uveden uz pomoć brojaka, pobijedio nad sklonošću prema beskonačnom i neograničenom koja je bila svojstvena barbarima i Istoku. Iz tog natjecanja s neizvjesnim ishodom

što je trajalo već šest stoljeća Zapad je poslije dugog životarenja u sumraku izašao kao pobjednik.

Sva obilježja romaničke umjetnosti proizlaze iz tog pojma reda. Dekoracija raspršena u obliku tapiserije po zidovima bizantinskih crkvi sad se usredotočuje i okuplja na dominantnim dijelovima zgrade; da bi ih jače istakla, ta se dekoracija izdiže u reljefu, pa se tako ponovo pojavljuje tehnika koja je pala u zaborav, a kojom je antički svijet nekoć izrazio svoju vjeru u tjelesni život; bilo je to kiparstvo. Ono je dijete arhitekture; budući da se rodilo zbog njenih potreba, sudjelovalo je u njezinu duhu. Romanički je, naime, spomenik snažnom raščlanjenošću svojih volumena kao izvajan u prostoru.

Bez obzira da li želi postići dojam veličanstva ili sklada, romaničko je graditeljstvo — osim u pokrajini Poitou gdje je podleglo težnji za slikovitošću — uvijek trezvena i odmjerena kompozicija. Kiparstvo se, naprotiv, u onim rijetkim dijelovima prostora što mu ga arhitektura ustupa, prisilno izvijugava u tjesnoći okvira koji ga skučava, grči se i klija bez mjere u nekom besmislenom dinamizmu. Čar kojim nas privlači romaničko kiparstvo proizlazi iz toga životnog izobilja koje analitičko promatranje prirode još nije skrutnulo u kanone, izraze i stavove; to je prava bujica oblika što se uzajamno guraju i isprepleću na arhivoltima, na zidovima među po dva prozora, na timpanima i stupovlju na kojima počivaju svodovi (sl. 167). Sve se tu steklo počevši od početka ljudskog roda, da obogati taj čudesni i golemi rječnik: poganski mitovi i kršćanski prizori, krhotine antike, barbarska ornamentacija, bizantinski, sasanidski, asirski, pa čak i sumerski oblici, jer je stari zoomorfni repertoar sa sumerskih i elamskih cilindričnih pečata ovdje doživio svoj posljednji preobražaj (sl. 168 i 169). Tako je čovjek Zapadne Evrope, prihvaćajući se poslije šest stoljeća ponovo stvaranja, počeo time što se sjećao; ali on se svim tim oblicima što su mu se iz tisućljetne prošlosti ponovo vraćali u sjećanje služio kao zaštitom svoga vlastitog izražavanja; stvarajući tako jedan novi jezik, on je njime govorio čudesnim govorničkim bogatstvom. Nije nam potrebit Sv. Bernard da bismo shvatili da ona složena bića što ih umjetnik proizvodi spajajući sastavne dijelove koji su podrijetlom iz svih kultura svijeta i kojima čovjek susretljivo posuđuje svoje vlastito tijelo nemaju gotovo nikakva intelektualnog sadržaja; za razliku prema bizantskoj umjetnosti, romanička umjetnost nema čak ni duboko vjersko značenje, i kad svjetlost unutrašnjeg života



ZAKON OKVIRA

Isti motiv, likovno prikazan na nadvratnoj gredi, na timpanu ili na kapitelu, dobiva drukčiju kompoziciju da bi se prilagodio građevinskom okviru.

170. Večera kod Simona. Bareljef na gredi timpana crkve u Neuilly-en-Donjon (Francuska). XII st.

171. Posljednja večera. Bareljef na timpanu crkve u Charlieu-u (Francuska). XII st.

172. Posljednja večera. Kapitel crkve u Issoiru (Francuska). XII st.

osvijetli lica, kao što je to u Chartresu i u Saint-Loup de Naudu, to je već dah gotičke genijalne obdarenosti. Cio taj basnoslovni životinjski svijet samo je svjedočanstvo raspaljenog pijanstva u stvaranju oblika koje je uskovitlalo poslije šest stoljeća suzdržanosti najzad raspojasanu maštu. Postupajući tako, romanički umjetnik vrši neku vrst likvidacije rasipanjem cjelokupne baštine; oslobođen toga pritiska stoljeća i tisućljeća, gotički će stvaralac likova moći promatrati prirodu novim očima i djevičanskom maštom.

Djevičansko — to je ono obilježje što bismo ga najradije dali gotičkoj umjetnosti. Jer ona je čisto stvaranje. Tu je sve novo: struktura i ukras, inspiracija i plastika. Gotika je, zajedno s grčkom umjetnošću, u cijeloj zapadnjačkoj kulturi jedini primjer potpune obnove na području rječnika formi, ostvarene izumom temelja novog stila. Rim se okoristio Grčkom; Bizant je proizašao iz Rima i Istoka; romanička je umjetnost mješanac nastao ukrštanjem Istoka, Bizanta, barbara i antike; umjetnost renesanse i umjetnost modernih vremena posudile su od antike cijelu građevinsku i ukrasnu morfologiju a i mnogo toga iz njezine estetike. Naprotiv, gotička je umjetnost odbacila šljaku istrošenih oblika koja je tlačila polet romaničke mašte; ona i opet polazi od prirodnih podataka; mora da je stvaralački poriv toga divnog XII stoljeća bio veoma snažan kad je gotičkog umjetnika ispunio tolikom hrabrošću, tolikom voljom da načini tabulu razu u trenutku kad je u cijeloj Francuskoj tek počela da se rascvjetava romanička umjetnost.

Ta je umjetnost bila naime stara tek jedno stoljeće a njezina zrelost nije trajala ni trideset godina kad se u pokrajini L'Ile-de-France pokrenula ona stvaralačka volja iz koje je proizašla gotička umjetnost. Prve katedrale rodile su se u takmičenju sa završavanjem ili čak započinjanjem gradnje velikih romaničkih opatijskih crkvi u drugim pokrajinama, tako da je čak na mjestu dosjetka da je gotička umjetnost tek posebna škola romaničke umjetnosti, svojstvena pokrajini L'Ile-de-France.

Otkriće svoda ili, tačnije, racionalna analiza njegovih svojstava omogućit će gotičkom graditeljstvu da ostvari onaj san kršćana kome je bizantski umjetnik udovoljio samo obmanom: natkrilivši silu teže, građevina će se izdići u visine i, laka i prozračna, pobijediti materiju; katedrala je polet okomicom u visinu, kao što su grčki hram i romanička crkva počivanje u vodoravnu položaju mirovanja. Romanička tromost površina ustupa mjesto treperenju stupića, prozorskih

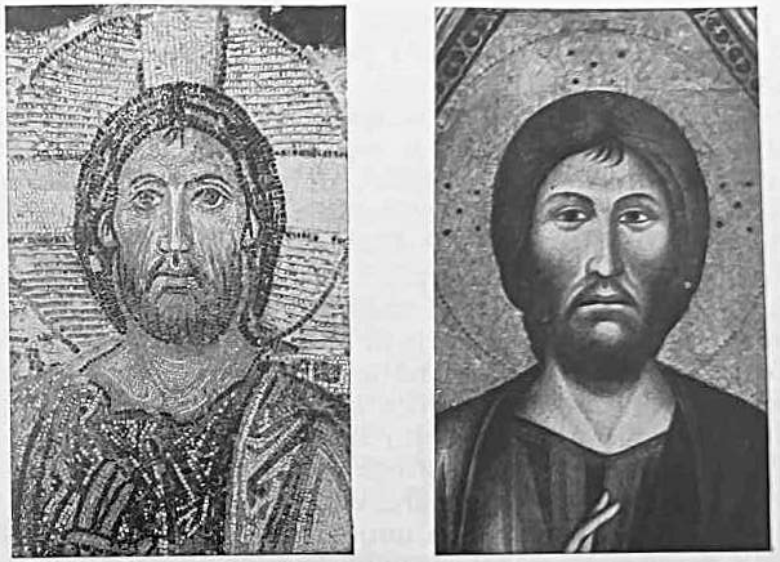
Humanizacija svetačkog lica. U razmaku od jednog stoljeća hijeratički izraz božanstvenosti pretvorio se u »čovjeka-boga«.

173. Glava Krista u uzvišenju. Timpan nad vratima narteksa. Crkva sv. Magdalene u Vezelayu (Francuska). Oko 1130.

174. Glava proroka. Oko 1160.
Senlis (Oise), Muzej

175. Glava Krista koji naučava. Južni portal katedrale u Chartresu. Prije 1212.

otvora i slikanih stakala u njima, kroz koja se toči svjetlost tolikom raznolikošću da se to može uporediti s bogatstvom zvukova što ih daju instrumenti cijelog orkestra. Katedrala je zapravo onaj simfonijski izraz ostvaren u kamenu što ga je Njemačka sedam stoljeća kasnije skladala zvukovima. U tom pogledu ona je neosporno prvo u punoj mjeri razvijeno očitovanje te lirske snage Sjevera; ali da bi se mogla utjeloviti u oblicima, trebalo je da se rodi francuska obdarenost, baštinica sredozemne likovne mašte i racionalnosti. Sigurno je da katedrala odgovara jednoj sili uzrastanja koja određuje da se ona razvija organički kao kakvo živo biće; ali ona se pokorava također i određenim mjernim ritmovima; taj se razvoj ostvaruje poput umovanja koje deduktivnim putem iskorištava neko načelo sve do krajnjih mogućih granica. To je prva pojava one francuske logičnosti koja će kasnije veoma često kočiti plodnost, kad bude primjenjivana u čistim spekulacijama; ali ovdje je ona čudesno plodna jer se primjenjuje na samu prirodu, pošto je načinila tabulu razu i time poništila sve svoje prethodnike, kao što će to kasnije kartezijanski razum učiniti u filozofiji. Razum ovdje upravlja ne možda stvaranjem jednog sistema, nego rađanjem jednog



Mnogo više negoli novator, Cimabue je posljednji predstavnik do savršenstva razvijenog bizantinskog formalizma u Italiji.

176. Bizantinska umjetnost. Druga polovina IX st. Kristova glava. Mozaik iz narteksa Sv. Sofije u Carigradu. Detalj.

177. Radionica Cimabue. Kristova glava. Detalj slike na dasci.
Washington, National Gallery of Art

svijeta; jer katedrala je bezbrojno mnogostruk svijet, kao što je to i svemir, a napučen je stanovništvom slika.

S gotičkom umjetnošću iskrsava — ili, tačnije, ponovo iskrsava — zapadnjački smisao za slike. Ako i jest istina, kao što je to pokazao Émile Mâle, da se slika još uvijek skromno podvrgava ideji, ona ipak odbija da joj robuje; ona se prije prilagođava ideji nego što joj se predaje; odbacujući bizantinski jaram simbola, slika više nije ideogram; ona se, naprotiv, trudi da poprimi neki konkretan oblik iz stvarnosti ovoga svijeta. Francuska XIII stoljeća vraća Zapadu mediteranski antropomorfizam i realizam koji je neko vrijeme bio istisnut istočnjačkim ideomorfizmom (sl. 173 i 175). To slavno klijanje plodova koje u radosnu poletu vodi od kraljevskog portala u Chartresu do portala u Reimsu ostvaruje se istim etapama kao i rađanje grčkog kiparstva od VI do V st. Još i više: od XII st. do Klaasa Slutera gotička se plastika razvija istim putem kao i grčka umjetnost, počevši od korâ na Akropoli do Laokoona; to je dokaz o postojanju konstanti

u životu oblika i u obdarenosti zapadnoevropskog čovjeka (sl. 626 do 638). Građevinske i plastičke formule što su pronađene u L'Ile-de-Franceu stekle su brzo univerzalnu vrijednost, jer je svojstvo svega onoga što je logično da se neodoljivo nameće. I tako je Evropa progovorila gotički kao što je Sredozemlje govorilo grčki. Ali ipak nije cijela Evropa; postojala je naime jedna zemlja koja je odbila da asimilira gotiku; bila je to Italija. Poslije 1250. Italija je zacrtavala svoj vlastiti preporod ne tražeći pomoć od francuskog primjera i, uostalom, na drugi način, ne revolucijom nego obnovom i usavršenjem tradicija ili involucijom. Niccolò Pisano i Giotto obratili su se izravno antici u svom nastojanju da otkriju tajnu novog nadahnuća koje ih je vratilo smislu za prirodu i čovjeka; u Sieni je i sama bizantinska umjetnost doživjela rastapanje svoje stroge ozbiljnosti u osjećajnost i nježnost Duccia. Ali nesavladiva tiranija gotike zaustavila je taj polet. Tako je talijanska umjetnost cijelo jedno stoljeće živjela pritisnuta kao nekom tuđinskom okupacijom; razumljivo je zbog čega su u XVI st. ljudi renesanse gnjevno obilježavali tu umjetnost prezirnim nazivom »tedesco«, koji joj je ostao. Gotički princip djelovao je na talijansku nadarenost kao virus, i kad je Firenca najzad, početkom XV st., zbacila starateljstvo, trebalo je sve početi ondje gdje se razvoj zaustavio krajem XIII st.: izravni Donatellov preteča je Niccolò Pisano a inicijator Masaccio morat će oživiti Giottov pepeo.

1. Romanička umjetnost

Romanička umjetnost rodila se u Francuskoj u drugoj četvrtini XI st. Naziv koji je obilježava stvorio je 1823. Gerville, po analogiji s takozvanim romanskim jezicima. Već god. 1100. ta je umjetnost završila stadij pokusa stvorivši velike građevine, a u XII st. doživjela je sjajan razvoj koji je poprimio raznovrsne vidove regionalnih oblika; krajem XII st. ona umire a postepeno je zamjenjuje gotički stil. Njezino međunarodno područje obuhvaća sve one zemlje što izmiču starateljstvu Bizanta; u Francuskoj, Španjolskoj i Engleskoj nastali su njezini najsvojstveniji oblici. U Italiji, gdje je ona (osim francuskog utjecaja) gotovo isključivo nastavak arhitekture prvobitnog kršćanstva, tu umjetnost zovu »novolatinskom«; u Njemačkoj je rajnska škola dovršenje karolinške i otonske umjetnosti.

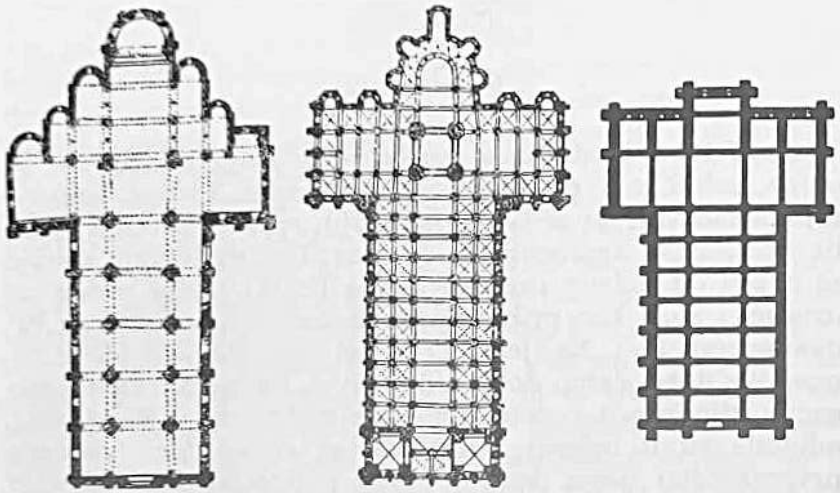
Francuska

Graditeljstvo

Već u XI st. građevinske narudžbe postaju obilne, što je odraz političke i privredne reorganizacije. Civilne kamene zgrade sačuvale su se u malom broju; one obuhvaćaju nekoliko općinskih spomenika i dvoraca. Ovi posljednji sastoje se u bîti od jednog snažnog tornja (kula) što se uzdiže na uzvišici i služi kao pribježište i nastamba a okružen je bedemom (sl. 178). Najljepše crkve su samostanske, jer je romaničko doba zlatno doba redovništva. Samostanske kongregacije klinijevaca i cistercita, obje smještene u Burgundiji, odigrale su u politici i društvenom životu toga vremena prvorazrednu ulogu koja je brzo poprimila međunarodne razmjere.

Premda romaničkoj umjetnosti nije bio potpuno nepoznat centralni plan, ona je sav svoj napor usredotočila na razvoj bazilikalnog plana. Da bi udovoljila novim obrednim potrebama, crkva je znatno povećana u smjeru istoka; jednostavnoj apsidi latinskih bazilika dodani su jedan ravni dio (kor) i kapelice u stepenastu rasporedu (benediktinski plan, sl. 179) ili razvrstane u transeptu (cistercitski plan, sl. 181). Na nekoliko najvećih i najljepših zgrada romanička je umjet-

178. Kula u Lochesu (Indre-et-Loire, Francuska). XII st.



U romaničko doba bazilikalni se plan razvija u području kora da bi omogućio dodavanje brojnih kapela.

179. Plan opatijske crkve u Chateaumeillantu. XII st. Tip takozvanog »benediktinskog« plana s kapelama na katove.

Prema G. Darcyju

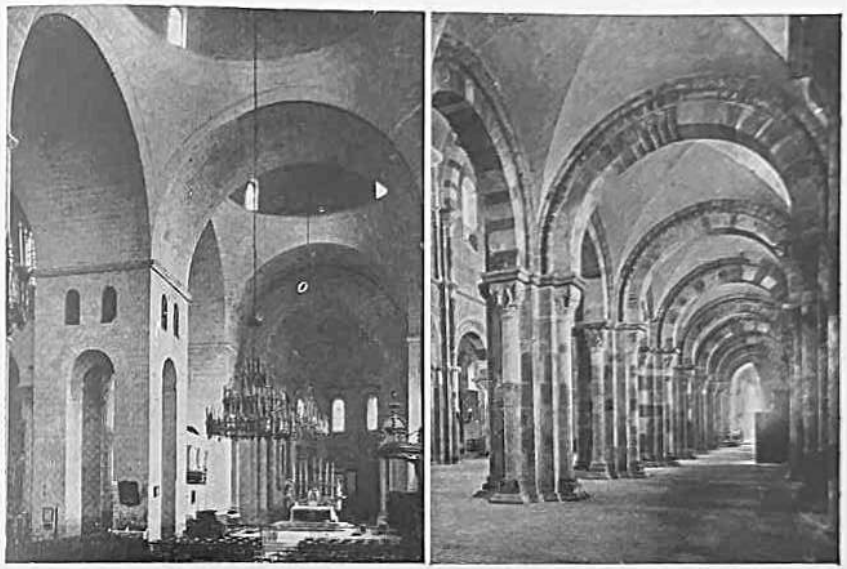
180. Plan s deambulatorijem opatijske crkve Saint-Sernin u Toulousu. XII st.

Prema Baumu

181. Plan cistercitske crkve u Clairvauxu. XII st.

nost dovršila konačni oblik zapadnoevropske crkve produživši pobočne lađe od kora uokrug oko apside (deambulatorij) i podigavši kapele (apsidiole) u zrakastu rasporedu oko te kružne pobočne lađe (sl. 180). Zapadnoevropska crkva u srednjem vijeku bit će dakle skladna kombinacija bazilikalnog plana sa zrakastim.

Kao i bizantinska crkva, romanička je crkva nadsvođena nad svim svojim dijelovima; iz tog načina pokrivanja proizlaze sva njezina obilježja. Kupole se kadšto upotrebljavaju nad raskršćem transepta, a i samo nad lađama, u skupini crkvi na jugozapadu Francuske (*Saint-Front* u *Périgueuxu*, sl. 182); ukršteni svodovi općenito postoje samo nad pobočnim lađama (sl. 183). Uzdužni plan dovodio je posve prirodno do upotrebe poluvaljkastog svoda (sl. 190); budući da je takav svod vršio trajan potisak duž svih svojih potpornja, graditelj će, da bi se odupro tome potisku, morati upotri-

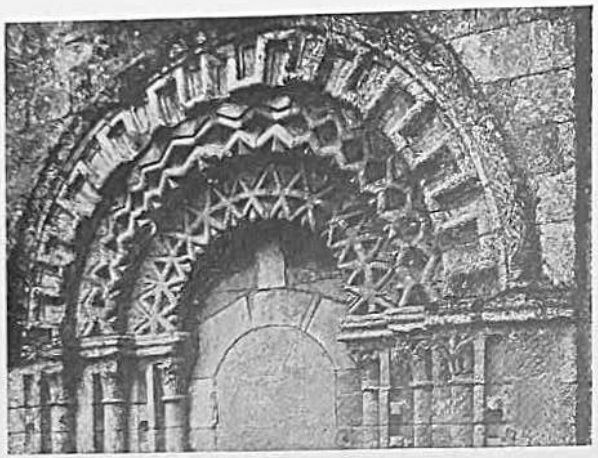


182. Unutrašnjost crkve Saint-Front u Périgueuxu. XII st.

183. Pobočna lađa Crkve sv. Magdalene u Vézelayu. XII st.

jebiti jake stupove i debele zidove, probijene uskim prozorima. Podupiranje svoda visoke glavne lađe na najbolje zamišljenim zgradama bit će osigurano svodovima pobočnih lađa koje se izdižu gotovo do visine središnje lađe koju time osljepljuju (crkve u Poitouu); kad je glavna lađa veoma visoka, tu ulogu imaju tribine koje se izdižu nad pobočnim lađama (overnjatska škola, takozvane hodočasničke velike crkve); opseg u rasponu četvrtine kruga što ga imaju svodovi tih tribina savršeno odgovara njihovu zadatku (sl. 187). Lukovi i svodovi najčešće su potpuno polukružni, premda su neke škole upotrebljavale i slomljeni luk.

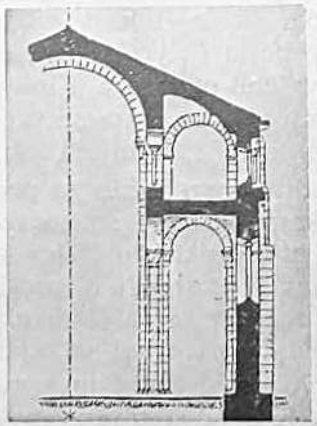
Bizantsko je graditeljstvo težilo za prostranstvom velikih površina; u bazilikama arkade su se redale jedna za drugom u nizu i ništa nije prekidalo cjelovitost zidnih površina, kako unutrašnjih, tako i vanjskih. Naprotiv, romanička crkva, kao i grčki hram, teži da se raščlani u nezavisne elemente koji dodavanjem jednog na drugi sačinjavaju cjelinu zgrade. Ti su elementi: na vodoravnom planu traveja, a na okomitom isponu kat. Međusobno odvajanje traveja postizava se stupovima, koji se, oslonjeni na složene stupce, uspinju sve do svoda, a najčešće se nastavljaju i pod njegovom površinom sve do suprotne traveje u obliku lučnih greda za pojačava-



184. Arhivolt jednog portala crkve u Andrieuu (Calvados, Francuska). XII st.

nje; ti stupovi omogućuju oku da odmjeri građevinu u uzdužnom smjeru; trake vijenaca obilježavaju na okomici podjelu na katove; one se povezuju u velike horizontalne linije koje pobuđuju dojam perspektive (sl. 190).

Na rimskim bazilikama ili bizantinskim spomenicima ukrasi su bili samo nakit prilijepljen o zidove, bez veze sa strukturom. Romanički graditelj, zaljubljen u logičnost, ostvaruje tijesnu povezanost između ukrasa i konstrukcije; da bi postigao taj cilj on ponovo iznalazi vajanje građevinskih vije-



185. Presjek crkve u Issoiru (Puy-de-Dome, Francuska). XII st.
Prema Hartmannu, »Die Baukunst«.

186. Začelje crkve u Paray-le-Monial (Saône-et-Loire, Francuska). XII st.

naca (sl. 184), geometrijsku skulpturu koja je usahla u bizantskoj umjetnosti, ali koju je grčki klasicizam priznavao kao korisnu, da bi njome istakao bitne dijelove zgrade. Romaničke graditelje privlačilo je djelovanje snage, ali također i djelovanje sklada; rjeđe su dopuštali da ih ponesu dojmovi slikovitosti, kao što je to bilo u Poitouu i u Saintongeu, gdje su pročelja pretrpana kipovima. Oni su znali divno usklađivati monumentalne mase: u unutrašnjosti uzastopni rast lađa, na istoku zrakasti ritam apsida (sl. 186), na zapadu stupnjevanje pročelja u katovima; jedan novi element, zvonik, koji se često završavao vrhom u obliku piramide, mogao je pridonositi izrazu ispona u visine.

Velika raznovrsnost graditeljskih škola odraz je feudalne razmrvljenosti; ako pomislimo da je u XII st., uporedo s rascvatom romaničke umjetnosti, počeo i polet gotičke umjetnosti, opravdano je ponoviti riječi što su ih izgovorili njemački historici Dehio i von Bezold: *Francusko graditeljstvo XI i XII st., s raznolikošću svojih stilova koji su postigli svoj procvat u isto vrijeme, pojava je kojoj nema ničega ravnog u cijeloj povijesti graditeljstva svih vremena.*

Normandijska škola oblikovala se najranije: ona je između 1025. i 1070. već kadra da podiže velike građevine, kao što su *Bernay*, glavna lađa na *Mont-Saint-Michelu* i, u Caenu, *Abbaye-aux-Hommes* i *Abbaye-aux-Dames*. Ona se služi tribi-

187. Portal Crkve sv. Petra u Moissacu (Tarn-et-Garonne, Francuska). Oko 1120.

nama, ali visoke lađe još uvijek pokriva ravnim stropom pa one tek u XII st. dobivaju slomljeni svod. Normandijci traže velike građevinske, vrlo trezvene efekte i protivni su figurativnim ukrasima.

Burgundijska škola imala je povlasticu što je ta pokrajina bila kolijevka dvaju velikih redova, klinijevskog i cistercitskog. Klinijevci su gradili velike crkve, raskošno ukrašene brojnim kipovima; reagirajući na to, cisterciti su podizali veoma ozbiljne i stroge zgrade (*opatija u Fontenayu*). Danas porušena *opatijska crkva u Clunyju* (1088—1120) bila je najveća crkva tadašnjeg kršćanskog svijeta (dugačka 198 metara). Struktura burgundijske crkve veoma je smjela (glavna lađa u Clunyju bila je visoka 30 metara); pri ukrašavanju, Burgundijci su se nadahnjivali graditeljstvom staroga vijeka (katedrale u *Autunu* i *Langresu*).

Provansalska škola podizala je samo male građevine, ali su njihove proporcije bile veoma skladne (*Saint-Trophime* u *Arlesu, opatija u Montmajouru*); upravo ta škola najviše se nadahnjivala antikom (portal na crkvi *Saint-Gilles-du-Gard*).

U crkvama overnjatske škole služe kao snažna potpora glavnoj lađi tribine sa četvrtvaljkastim svodom, zbog čega su im glavne lađe mračne; u cjelini, one pobuđuju dojam su-

188. Kapitel s čudovišnim likovima. Crkva u Saint-Benoit-sur-Loire (Loiret, Francuska). Oko 1160.

morne i teške veličanstvenosti (*Issoire, Notre-Dame-du-Port* u Clermontu).

Jugozapadno područje (Poitou-Saintonge) gradilo je crkve s tri jednake lađe kojima su pročelja okićena raskošnim obiljem ukrasa (*Notre-Dame-la-Grande* u Poitiersu).

Skupina crkvi u Languedocu i na jugozapadu nosi niz kupola na jednoj jedinoj lađi (*Cahors, Saint-Front* u *Périgueuxu,* sl. 182). Najveće romaničke crkve pripadaju međuregionalnom tipu a raspoređene su na velikim hodočasničkim putovima koji vode u Compostellu (*Saint-Sernin, u Toulousu,* sl. 180, *Figeac, Sainte-Foy, u Conquesu, Santiago de Compostella,* sl. 190); to su crkve s dvostrukim pobočnim lađama i deambulatorijem, načinjene za veliko mnoštvo hodočasnika, koje naviještaju gotičku katedralu.

Kiparstvo

Monumentalno kiparstvo ponovo se rađa krajem XI st., poslije mraka koji je vladao šest stoljeća. Najstariji primjerci toga preporođenog kiparstva nastali su u Languedocu i u Španjolskoj. Likovi u bareljefu u crkvi *Saint-Sernin u Toulousu* (Krist, apostoli i kerubini, sl. 627) i u *klaustru samostana u Moissacu* (apostoli) očituju još uvijek plašljivu modelaciju koja oponaša bizantinske radove na bjelokosti. Veliki portal crkve u Moissacu, sagrađen oko 1120, svjedoči o postojanju škole, koja djeluje punom snagom svojih mogućnosti (sl. 187); na timpanu je prikazano priviđenje apoka-

189. Krist iz Apokalipse. Freska iz crkve San Clemente u Tahullu. XII st.
Barcelona, Muzej katalonske umjetnosti

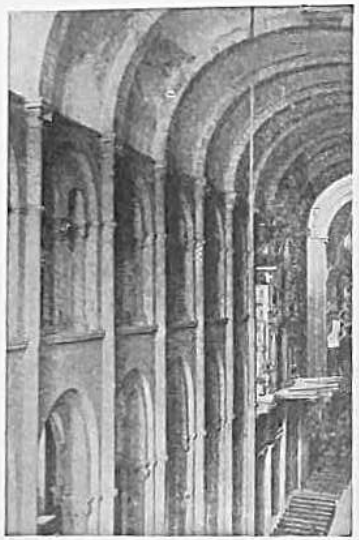
lipse sv. Ivana (Krist se pojavljuje među četiri životinje koje su simboli evanđelista i koje će se često ponovo javljati u romaničkoj umjetnosti).

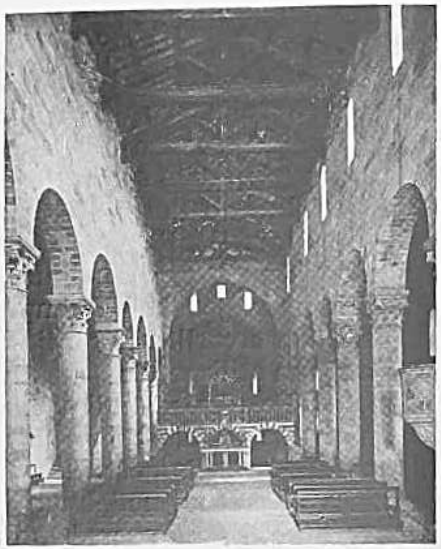
Romanička umjetnost obilno i s oduševljenjem ponovo uvodi prikazivanje likova u kiparstvo koje je dotad bilo sterilizirano apstraktnim sklonostima barbara; ali taj se lik još ne prikazuje zbog njega samoga; on se valovito uvija i razglavljuje da bi se prilagodio svome okviru i pokorio ornamentalnim ritmovima (sl. 170 do 172). Romanički su umjetnici dokazali da raspolažu neiscrpnom maštom u pronalaženju bezbrojnih ornamentalnih kombinacija u kojima se ljudski lik združuje s elementima posuđenima iz biljnog i životinjskog carstva i iz bajoslovnog rječnika Istoka, da bi svim time bila oblikovana čudovišta. Te likove obuzima neki pomamni život, uzvitlan bjesomučnim pokretom. Jedna od najljepših dekorativnih tema romaničke umjetnosti je kapitel; njegova shema proistječe od antičkog kompozitnog kapitela, a neke su škole (provansalska) veoma tačno oponašale njegov uzorak; ali najčešće su na kapitel okačeni evanđeoski ili biblijski prizori pa mu svojom cjelinom vješto ističu građevinsku strukturu (sl. 188). Najljepši i svojim slikovitim pronalascima najplodniji niz kapitela je onaj u *glavnoj lađi u Vézelayu,* u Burgundiji.

Raznolikost romaničkih škola u kiparstvu jednaka je raznolikosti tih škola u graditeljstvu; nju je moguće svesti na dvije glavne skupine. Neke škole imaju kanon veoma izduženih proporcija, plosnatu i na neki način krasopisnu modelaciju draperije i težnju da izraze gotovo grčevitu žestinu pokreta; pretpostavilo se da te škole potječu od onih sklonosti koje nadahnjuju iluminacije. Takva je škola u Languedocu; ona je najrazvijenija, a ističe se majstorstvom usklađivanja velikih skupina na timpanima (*Moissac, Souillac,* sl. 187). Burgundijska je škola (timpani u *Autunu,* u *Vézelayu*) u istom duhu stvorila zbrkanije kompozicije, koje se ističu suhoparnijom stilizacijom. Poatuvenska škola (Poitou) voli raskošno obilje ukrasa kojim obasipa arhivolte portala. Druge su škole više voljele kanon zbijenijih proporcija i imaju snažniji smisao za reljefnost. Utjecaj oltarskih pročelja, izrađenih od zlata ili srebra, nadahnuo je mnoge timpane podijeljene u pregratke, kakve susrećemo u središnjim oblastima Francuske (*Saint-Foy, u Conquesu, Carennac*). Zdepaste proporcije overnjatske škole možda se osnivaju na preostacima jedne estetike koja potječe još od galskih bareljefa; overnjatska je škola jedina među svim romaničkim školama primijenila visoki reljef na kipovima Bogorodice u drvu koji su često prekriveni kovnim pločicama. Provansalska škola (*Saint-Gilles-du-Gard, Saint Trophime, u Arlesu*) crpu svoj snažni izraz na reljefima iz oponašanja antičkog kiparstva i kršćanskih sarkofaga što su se u velikom broju sačuvali u Arlesu.

Slikarstvo i umjetnički obrt

Romanička je umjetnost sačuvala smisao prijašnjih stoljeća za skupocjene zlatarske predmete. Postojala su dva velika središta proizvodnje: u rajnskom području i u području Meuse, s jedne strane, i u pokrajini Limousin, s druge strane. Škola koja se razvila u području Meuse bila je orijentirana prema njemačkoj umjetnosti; ona kadšto nastavlja bizantinsku tradiciju uklapanja malih površina emajla, u nježnim bojama, koje vode podrijetlo od aleksandrijskih kolorita (vodenozelena boja, boja pokosti, azurna modrina), dok je limuzenska škola upotrebljavala postupak zlatarske *šanlevaže* koji se sastoji od polaganja emajlne mase u izdubine usječene na bakrenoj ploči; boje su pri tom mnogo teže (granatna zagasitocrvena, tamnomodra) a potječu iz zlatarskog obrta kod barbara.





190. Glavna lađa katedrale Santiago de Compostella (Španjolska). XII st.

191. Glavna lađa katedrale u Fiesolu. XI—XIII st.

Iste razlike u bojama nalazimo i na još brojnim slikarijama što su se sačuvale u francuskim crkvama. Burgundijska škola (*Berzé-la-Ville*) želi oponašati polikromni sjaj bizantinskog mozaika, dok skala boja škole u Poitouu (*Saint-Savin*), svedena na crveni i žuti oker, podsjeća na istočnjački kolorit. U toku XII stoljeća jedna je nova tekovina obogatila umjetnosti bojadisanja; bila je to izrada prozorskih stakala, koja se rodila iz zlatarskih radova s uklapanjem površina između pregradica; to novo područje umjetničke djelatnosti doživjelo je u XIII st. veličanstven razvoj; ali ipak najljepša prozorska stakla nastala su u početnom razdoblju te umjetnosti (zapadno pročelje katedrale u Chartresu, tabla III).

Izvan Francuske

Romanička je umjetnost duboko urasla u tlo svih evropskih zemalja. Od svih nacionalnih škola najbliža Francuskoj je *engleska škola* koja je u neku ruku blizanac normandijske škole, što se objašnjava političkim jedinstvom Engleske i Normandije; velike engleske crkve (*Ely, Peterborough, Durham, Fountains Abbey, Southwell*) imaju ista obilježja kao i crkve u Normandiji. Već krajem XI st. podignuti su slomljeni svodovi u katedrali u Durhamu, a pri tom ipak nisu izmijenjeni romanička struktura i romanički izgled zgrade.

192. Crkva u Maria-Laachu (Rajnska oblast). XII st.

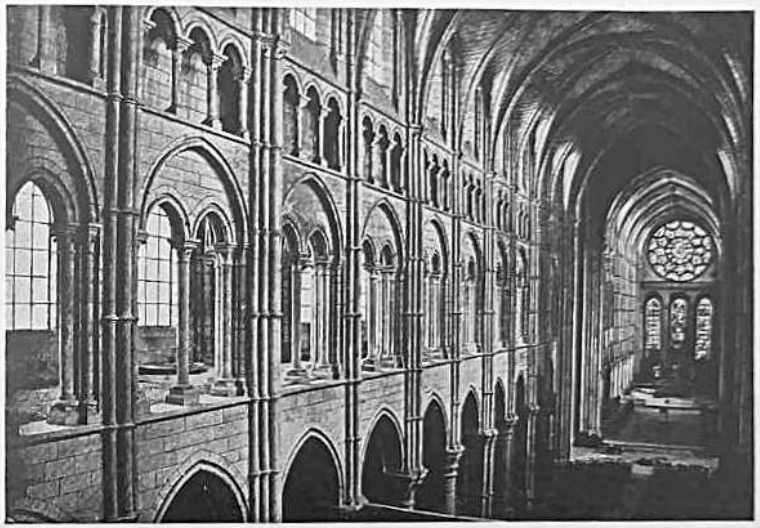
Španjolska škola srodna je sa školom Languedoca; ona je pridonijela uskrsnuću kiparstva, pa radionice u *Leonu* i *Compostelli* već krajem XI st. svjedoče o ranoj sklonosti prema izrađivanju visokih reljefa; katedrala u mjestu *Silos* u Kastiliji, klaustar u *Ripollu*, u Kataloniji, povezuju se, naprotiv, s obilježjima kiparstva u Languedocu. Katedrala *Santiago de Compostella*, u Galiciji, središtu najodličnijeg hodočašća na Zapadu, pripada koljenu velikih klinijevskih, takozvanih hodočasničkih crkvi (*Saint-Sernin, u Toulousu, Conques);* u njoj su najljepši kipovi cijele Španjolske; nalaze se na *Portalu zlatara* (pojedini elementi nastali su prije 1117) i na *Portalu slave* što ga je 1188. završio Majstor Matija koji u Španjolskoj uvodi već gotička shvaćanja u kiparstvu. Katalonija ima veoma lijepu školu romaničkog slikarstva koju obilježava sklonost živim i blistavim bojama, pri čemu prevladavaju crvena i žuta (rukopisi Apokalipse, freske u pirenejskim crkvama, sl. 189).

Italija i dalje primjenjuje bazilikalni oblik (sl. 191). U lađama koje su pokrivene gredama ona često upotrebljava smjenjivanje snažnih i tankih stupova, gotovo uopće ne pozna deambulatorij i voli postavljati zvonik na obje strane

193. Kip proroka Jone. Katedrala u Bambergu. Oko 1230.

kora. Lombardija ima nekoliko ranih slomljenih svodova nad travejama s izmjenično snažnim i tankim stupovima, ali ti svodovi ne mijenjaju opći romanički izgled crkve (*S. Ambrogio, u Milanu*). Najljepše građevine su u Toskani (*katedrala u Pisi*), u Lombardiji (*S. Abbondio, u Comu, S. Michele, u Paviji, katedrala u Modeni*) ili u južnoj Italiji (*katedrale u Traniju, Bariju, Salernu, Ravellu*). Na Siciliji se lombardijski utjecaji stapaju s normanskim, muslimanskim i bizantinskim utjecajima (*katedrala u Cefalù, opatija u Monrealu*). U kiparstvu Italija se odupire sklonostima romaničke umjetnosti prema metamorfozi i dinamizmu; ona tvrdoglavo

194. Emajlna ploča. Tehnika »champlevage«. Umjetnost u oblasti Meuse. XII st.
Pariz, Louvre



195. Pobočni ispon glavne lađe katedrale u Laonu. Oko 1150.

ostaje vjerna kiparskim shvaćanjima staroga vijeka; glavna djela su u Emiliji (Wiligelmo, *katedrala u Modeni*, početak XII st.; Benedetto Antelami, *ambon u katedrali u Parmi*, iz 1178). Italija je nastavila bizantinsku umjetnost na izrađivanju bronČanih vrata na katedralama; ona je stvorila monumentalno obredno pokućstvo (propovjedaonice, amboni, svijećnjaci, korske pregrade) od bijela mramora u koji su uloženi mramorni mozaici u bojama; porodica Cosmati (to ime, čini se, upućuje na grčko podrijetlo) proslavila se tom umjetnošću već u početku XII st. Pošto je unijeta u Rim, koji je obiljem svojih ruševina stavljao umjetnicima na raspolaganje prave rudnike mramora, ta je umjetnost postala veoma omiljela. Na području slikarstva Italija još uvijek ostaje ovisna o Bizantu. Fresko-slikarstvo tu tek počinje da se razvija. Polazeći od bizantinskih primjera, Toskana izrađuje u XII st. svoje slikarstvo na drvenim pločama; sicilski su mozaici djela u grčkome duhu.

Romaničke zgrade u *Njemačkoj* okupljene su duž Rajne i Dunava, u područjima koja su u to doba najciviliziranije oblasti njemačkih zemalja. Rajnska škola, srodna lombardijskoj školi, pokazuje najviše srodnosti s prethodnom karolinškom umjetnošću; ona rado upotrebljava dvostruki bazilikalni plan, sistem smjenjivanja snažnih i tankih stupova i voli grupirati zvonike oko kora (*katedrale* u *Wormsu*, u

Speyeru, u *Maria-Laachu*, sl. 192). »Kubički« kapiteli ostaju umjereno ukrašeni; Nijemci imaju malo smisla za monumentalno u kiparstvu, ali, zauzvrat, reljef tu pokazuje sklonost da se razvija prema izrađivanju slobodnih kipova pa ona tradicija što je tako sjajno otpočela u doba Otonâ dobiva svoj zaključak u *Prorocima korskog tornja katedrale u Bambergu* (oko 1230), koji su jedan od najsnažnijih izraza patetičkog osjećaja, svojstvenog Njemačkoj (sl. 193).

U *Nizozemskoj* djeluju ukršteni utjecaji Normandije i Rajnske oblasti; to se naročito jasno razabire na *katedrali u Tournaiu*.

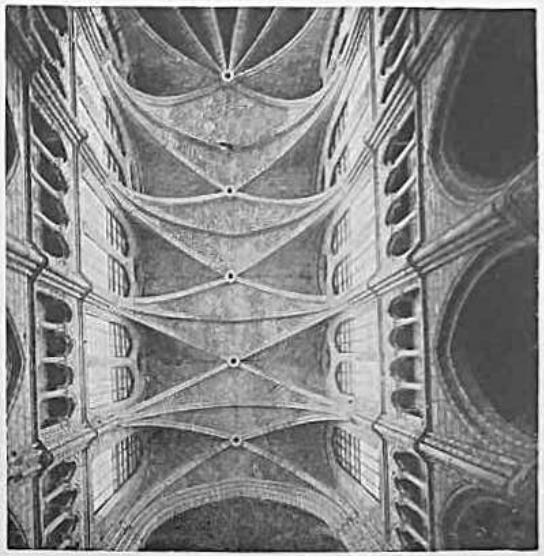
Oblast Meuse i Rajnska oblast baštinile su njemačke sposobnosti u tehnici obrađivanja metala. Iz Kölna i iz područja Liègea potječu dragocjeni predmeti od bakra i bronce koji su kadšto presvučeni emajlom (sl. 194). Između 1107. i 1118. je Renier de Huy izradio u bronci *krstionice crkve Saint-Barthélemy u Liègeu*; tu tradiciju preuzet će Godefroy de Huy i Nicolas de Verdun; u njihovu djelu ostvario se i utjecaj njemačkog ekspresionizma (*oltarsko začelje u Klosterneuburgu*, Austrija, 1181); brat Hugo d'Oignies, u početku XIII st., ostaje vjerniji tradiciji. Na Rajni i na Meusi stil se razvija brže nego u Južnoj Njemačkoj; *Moćnik triju kraljeva, u Kölnu*, nastao oko 1200, i kameni korski toranj na *Crkvi Djevice Marije u Halberstadtu* pokazuju napredniju plastiku od one u Bambergu, nastale oko 1220.

2. Gotička umjetnost

Naziv »gotička« francuski je prijevod izraza »tedesco« što su ga u vrijeme renesanse upotrebljavali Talijani da bi obilježili srednjovjekovnu umjetnost koju su oni smatrali umjetnošću niže razine. Ta riječ skrivila je neugodne zbrke jer je gotička umjetnost u stvari francuska tvorevina. Ona se pojavila u pokrajini L'Ile-de-France, oko 1125. (Saint-Denis i Sens), i njezin se procvat ostvaruje u toj pokrajini, dok se u drugim oblastima još uvijek nastavlja razvoj romaničke umjetnosti. Gotička umjetnost dosegla je svoju punu zrelost u XIII st.; veoma je rano prenesena u Englesku a zatim se, u XIII i XIV st., proširila cijelom Evropom. Italiju je ona dotakla samo površno i ta je zemlja napušta prva, u Firenci, već u osvitu XV st., da bi izgradila estetiku renesanse. U kasnom obliku »rasplamsanog« stila gotička je umjetnost cvje-

TABLA III — Notre-Dame de la Belle Verrière. Detalj. Prozorsko bojadisano staklo. XII st.

Chartres, Katedrala



196. Svodovi kora u katedrali u Soissonsu (posvećena 1212).

tala u cijeloj Sjevernoj Evropi XV stoljeća; ona se održala u Francuskoj do oko 1530. u vjerskim građevinama i u Njemačkoj i Engleskoj nastavila svoje izružnjelo postojanje sve do XVII st.

Stvaranje gotičke umjetnosti u Francuskoj

Trinaesto je stoljeće veliko stoljeće gotičke umjetnosti. To doba Louisa IX Svetog, uporedivo s grčkim V stoljećem, prvi put je, u srednjem vijeku, doživjelo ostvarenje iznutra povezanog i čvrstog političkog i društvenog sistema; vjerska dogma i filozofska misao fiksirane su u mnogim djelima, među kojima je najvažnije *Summa theologiae* sv. Tome Akvinskoga; pravo dogmatsko i intelektualno središte kršćanstva nije Rim, nego Pariško sveučilište, na kome predaje Talijan sv. Toma. Katedrala je monumentalni izraz one brige za unošenje reda što podjednako vlada u svijetu činjenicâ kao i u svijetu misli; ona također obilježava uspon puka i stanovitu sekularizaciju vjere. Intelektualna žarišta premještaju se iz samostana na sveučilišta; umjetničku inicijativu nemaju više opati, nego biskupi, poneseni nekim poletom pučkog oduševljenja. Kao i antički hram, katedrala je gradski spomenik;

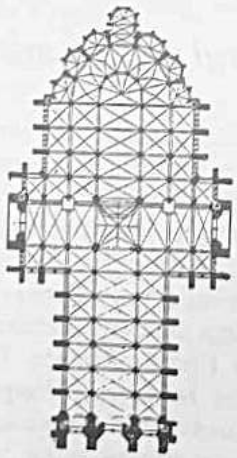
od svih velikih monumentalnih oblika što su ih stvorile razne civilizacije, ona najbolje izražava dobrovoljni napor cijelog jednog društva. Sve veća proširenost gotičkog stila u cijeloj Francuskoj istovremena je s onom snagom unutrašnje povezanosti koja nastoji da oko kralja ponovo okupi područje stare Galije u jednu snažnu državu.

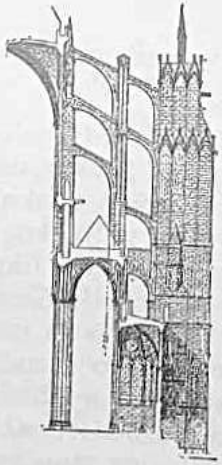
Graditeljstvo

Elementi koji određuju novi građevinski stil bili su: rebrasti svod i potporni luk.

Rebrasti svod izumjeli su Englezi i lombardijski graditelji, ali su ga prvi put, sa svim njegovim mogućnostima, iskoristili graditelji u pokrajini L'Ile-de-France; to je svod sa rebrima, izveden na temelju ukrštenog svoda, a glavno mu je svojstvo da lokalizira potisak na četiri tačke ležišta, dok je romanički luk vršio pritisak u prazninu duž cijeloga zida (sl. 190 i 196). Upotreba rebrastog svoda omogućit će dakle ukidanje potporne funkcije zidova, koji će u XIII st. biti zamijenjeni tankim staklenim stijenama. Lukovi i svodovi profilirani su kao slomljeni lukovi, koji su viši i vitkiji od polukružnih lukova.

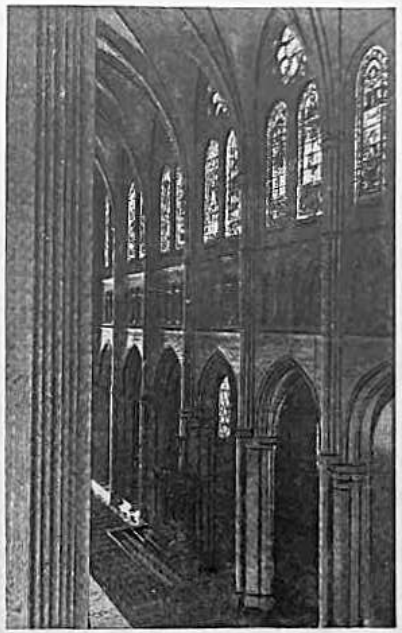
Potporni luk neka je vrst mosta koji se nadovezuje na ležišta visokih svodova i koji prekoračuje pobočne lađe pre-





197. Plan katedrale u Amiensu. 1220.
Prema Lasteyrieu

198. Presjek kroz kor katedrale u Beauvaisu. 1247.
Prema djelu: Corroyer, »L'Art gothique«



199. Pobočni ispon glavne lađe katedrale u Chartresu. 1194.
200. Južni zvonik katedrale u Chartresu. Oko 1160.

noseći potisak središnjeg broda na stup upornjak koji je smješten izvan crkve (sl. 198). Taj potporni luk u stvari je izrezak četvrtkružnog svoda koji je služio kao potporni svod visokih lađa u nekim romaničkim crkvama (sl. 185). Ravnoteža romaničke crkve bila je ostvarena uz pomoć otporne snage kontinuiranih zidova; umjesto da bude opkoljena bedemom zidova, gotička će se katedrala, oslonjena na svoje lagane stupove i s bokova poduprta svojim upornjacima, moći široko otvoriti pristupu svjetlosti kroz velike prozore (sl. 204 i 215).

Taj će rezultat biti postignut tek u XIII st. Gotičke katedrale XII stoljeća (*Senlis, Laon, Soisson, Notre-Dame u Parizu*) nemaju stupova-upornjaka (oni što ih vidimo na današnjoj Crkvi Notre-Dame u Parizu dodani su u XIII st.); podupiranje središnjih svodova još je uvijek, na romanički način, osigurano tribinama. U unutrašnjosti se izdizanje u okomicu sastoji od četiri kata: arkade, tribine, triforij (galerija za obilaženje, s malim arkadama) i gornji prozori (sl. 195).

Prva velika katedrala, podignuta s upornjacima i bez tribine, je katedrala u *Chartresu*, započeta 1194. (sl. 199). Ona

naviješta tip izdizanja u okomici na tri kata, karakterističan za XIII st. (s triforijem), koji će smjesta preuzeti *Reims* (1211) i *Amiens* (1220).

Gotička se umjetnost razvija krajnje brzo, kao da je pokreće neki pravi nagon rasta. Taj se razvoj vrši u smislu probijanja zidova, povećavanja visine, naglašavanja okomitog uzleta lađa, bujnog nicanja oblika.

Godine 1240. je Pierre de Montereau, graditelj glavne lađe *crkve Saint-Denis,* završio probijanje zidova smjestivši prozore, zatvorene slikanim staklom, iza triforija koji će odsad biti tijesno vezan uz raspodjelu prozora; oni se umnožavaju da bi ispunili prostor što je ostao slobodan između stupova i nose uokvirene plohe od islikana stakla. Crtež tih prozorskih mreža i ruža dao je gotičkoj umjetnosti u razdoblju od 1250. do 1400. ime »zrakasta gotika« (sl. 204).

Prosta rječitost brojki dovoljna je da obilježi rast svodova: Laon (1150): 24 metra; Pariz (1163): 35 metara; Chartres (1194): 36 metara; Reims (1210): 38 metara; Amiens (1220): 42 metra i 30 cm; Beauvais (1247): 48 m 20 cm. *Katedrala u Beauvaisu* označava kraj toga ludovanja za visinom; loše bočno poduprt suviše išupljanim kosturom, visoki središnji svod, dovršen 1272, srušio se 1284. pa je trebalo ojačati strukturu zgrade udvostručivši stupove.

Poletu u visinu slijedi povećavanje svodova a ovo opet zahtijeva velike arkade (10 metara u Parizu, 21 metar u Beauvaisu) i visoke stupove (6,25 m u Parizu, 16 m u Beauvaisu); učinak tih promjena još je više naglašen umnožavanjem okomitih linija: sve tanji i tanji stupići uspinju se duž

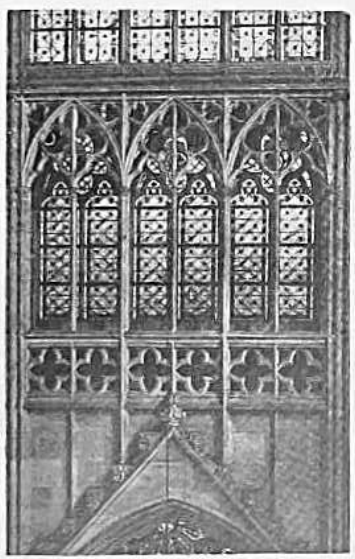
201. Kapitel s povijenim listovima. Sjeverni portal katedrale u Chartresu. Oko 1230.

202. Zamak Coucy (prije no što je razoren 1918). XIII st.

stupova od tla do svodova a prozorske pregrade nadovezuju se na pregrade triforija. Počevši od 1250, šiljati zabati (gâbles) natkrivaju portale i prozore i još više pridonose tome dojmu ispona u visinu (sl. 204).

Dok se lađa izdiže i probija otvorima, oblici koji iznutra odijevaju njezinu strukturu umnožavaju se; svaki od njih, nastojeći da stekne nezavisnost, rađa oblike drugoga reda. Taj nagon rasta naročito se jasno vidi na sve većoj složenosti

203. Apsida katedrale u Coutancesu (Manche, Francuska). XIII st.



204. Triforij s ostakljenim prozorom.
Katedrala u Séesu (Orne, Francuska). Kraj XIII st.

205. Timpan Djevičina portala. Notre-Dame u Parizu.
Zapadno pročelje. Oko 1210—1220.

ukrasnih vijenaca, baza i prozorskih mreža. U XIII stoljeću još strogo zadržavane u kruto određenoj hijerarhiji uz pomoć duha discipline koji je tada vladao, ti će oblici najzad u rasplamsanom stilu XV stoljeća prekriti cijelu zgradu nekom anarhičkom vegetacijom.

Gotički su graditelji do kraja izgradili načelo ukrasnih vijenaca što ga je empirijski izumjela romanička umjetnost; oni su ga pretvorili u iznutra povezan sistem, podvrgnut strogim zakonima. Na kapitelima i ukrasnim trakama, fantastičnu ornamentaciju romaničkih umjetnika zamjenjuju vitki i živi oblici, potaknuti promatranjem biljnog svijeta (sl. 201). Isti nagon rasta pokreće i taj cvjetni ukras. Na kapitelima s uvojcima (posljednja preobrazba antičkog kompozitnog kapitela) pupoljci prskaju i oko 1220. pretvaraju se u lišće (sl. 201) a oko 1250. postaju cijele grančice.

U XIII st. elementarni je romanički zamak pod utjecajem križarskih ratova postao vješto građeno i strašno utvrđenje (*zamak u Coucyju,* sl. 202). Najčešći je plan sa četvorouglatim bedemom koji na uglovima ima tornjeve a uokviruje središnju kulu (plan Louvra u vrijeme Filipa Augusta).

206. Skupina Pohođenja Djevice Marije.
Katedrala u Reimsu. Zapadno pročelje. Oko 1230.

Danas najbolje sačuvani zamci te vrste nalaze se u Svetoj zemlji, gdje *Krak Vitezova* još uvijek izdiže svoj gotovo netaknuti dvostruki kameni oklop. U Francuskoj, grad Carcassonne predočava utvrđeni grad iz XIII st. U XIV je stoljeću napredak kulture smatrao prestrogim mračne tvrđave prethodnoga vremena: zamak se pretvara u dvorac (*zamak Pierrefonds*). U XV st. razvija se bogataški dom, tip gradske stambene zgrade koja odgovara pojavi građanstva, klase koja se uzdiže u tadašnjem društvu (*Hôtel Jacques-Coeur u Bourgesu*). Gotičko je doba stvorilo brojne oblike koji odgovaraju svim potrebama razvijenog društva, kao što su: mostovi, bolničke ustanove, samostani, gradske vijećnice i općinske zgrade, sudnice, tržnice itd.

Gotička je umjetnost manje bogata pokrajinskim podvrstama nego što je romanička umjetnost. Ali ipak, u XIII st. razne pokrajine usvajaju oblike što su stvoreni na području L'Ile-de-Francea izražavajući ih s nekim lokalnim obilježjima. Šampanjska škola (*katedrala u Reimsu*) najbliža je klasicizmu L'Ile-de-Francea. Zahvaljujući izvanredno čvrstoj građi (kamen iz Tonnerrea, Yonne), burgundijska je škola gradila zgrade na kojima je do krajnosti dovela prošupljavanje zidova (*katedrala u Auxerreu, Notre-Dame u Dijonu, Saint-Urbain u Troyesu*). Normandijska škola stvorila je veličanstve-

207. Mjesec ožujak.
Uzgoj loze. Katedrala u Amiensu. Oko 1225.

ne katedrale, uokvirene lijepim zvonicima (*Bayeux, Coutances,* sl. 203. *Rouen, Lisieux*), i *opatiju Mont-Saint-Michel* koja je, onako nasađena na hridinu, jedan od najpoetskijih izraza srednjega vijeka. Normandijci su očitovali izuzetnu sposobnost na području figurativnog kiparstva. Pokrajina Anjou je svoja istraživanja posvetila dekorativnom bogaćenju svodova mnogobrojnim rebrima (*Saint-Serge u Angersu*). Gotička je umjetnost prodrla na Jug kao sjevernjački import; tu infiltraciju obilježava skupina katedrala koje je zamislio Jean Dechamps (*Clermont, Limoges, Narbonne, Toulouse, Rodez*); ali ipak, reakcija autohtonog duha stvorila je u Kataloniji i u Languedocu tip crkve s jednom jedinom, veoma širokom lađom (*katedrala u Albiju, lađa u Géroni*). Regionalizam gotike iščezava u XIV st., kad se graditeljstvo sasušuje i kristalizira u formule (*Saint-Ouen u Rouenu*), ali se ponovo rađa u XV st.; najbogatija škola rasplamsanog stila je ruanska škola, gdje je, uostalom, taj stil, pod engleskim utjecajem, i rođen.

Kiparstvo

Rođenje gotičkog kiparstva u L'Ile-de-Franceu nije u vremenu veoma udaljeno od datuma rođenja romaničke umjetnosti, budući da je *Kraljevski portal u Chartresu* otpočet oko 1140. (sl. 520). Usvajajući još uvijek romanički način izvedbe, likovi na dovracima spljoštavaju se da bi se prilagodili kru-

208. Glava sv. Modeste. Oko 1230.
Katedrala u Chartresu, sjeverni portal

209. Glava grobnog kipa Filipa Smjelog. Kraj XIII st.
Opatijska crkva Saint-Denis-en-France

tosti i obliku potpornog stupa (kipovi u ulozi stupova); reljefnosti gotovo nema a modelacija je kaligrafska, ali odjeća je posuđena iz suvremene garderobe, i iz tog kamenog omotača izranja glava puna vlastite individualnosti i života: ona je portret. Groznica što grči likove u Moissacu i Autunu ugasila se ustupivši mjesto mirnim stavovima i vedrini izražaja; trenutni smiješak obasjava mnoga od tih lica i dok u cijeloj Francuskoj romaničke radionice stvaraju divne ornamentalne fantazije, kipovi u L'Ile-de-Franceu metodički nastavljaju promatranje prirode i osvajanje sklada. Portali u *Senlisu* (sl. 174), *Sensu, Laonu, portal sv. Ane na Crkvi Notre-Dame u Parizu* (oko 1170) velike su etape toga uzastopnog osvajanja reljefnosti i istine što je čudesno nalik na prijelaz VI u V stoljeće u grčkom kiparstvu. Taj nagli procvat završio je u XIII st. klasičnom uravnoteženošću *Bogorodičina portala* na Crkvi *Notre-Dame u Parizu* (1210—1220, sl. 205), *portala i vratnica* na *transeptima u Chartresu* (1200—1240, sl. 175 i 629) i *Zapadnog portala u Amiensu* (1225—1236, sl. 207). Težnja za izražajnošću tu je ublažena monumentalnom ravnotežom i idealizmom što ovjenčava lica nekom prijaznom ali ujedno i asketskom svetošću. Ako neka od tih djela podsjećaju na vedrinu frontona u Olimpiji, *katedrala u Reimsu* (zapadni portal oko 1225—1270) je Partenon gotičkog kiparstva; njezini su kipovi najsavršenija djela gotičke plastike, kadšto tako srodna s podatnom gipkošću antičke Grčke da se moglo pomišljati na oponašanje (skupina Pohođenja Dje-

210. Strana Bellevilleskog brevijara. Iluminacije Jeana Pucellea. Prije 1343.
Pariz, Bibliothèque Nationale

211. List iz Viltonskog diptiha (drvo). Richarda II engleskog predstavljaju Bogorodici njegovi sveti zaštitnici. Oko 1377.
London, National Gallery

vice Marije, sl. 206). Izraz se humanizira, optimizam probija u jasno izraženu smiješku, ali lica gube onu visoku duhovnost prethodnog razdoblja; pod utjecajem dvorjanskog pjesništva, u umjetnost se uvlače mondena obilježja (sl. 208). Ništa ne pokazuje jasnije napredovanje humanizma od naglog razvoja Kristova tipa i tipa Djevice Marije. Ona je u XII st. čisto teološka zamisao, a krajem XIII st. postaje nježna majka koja se igra sa svojim djetetom. Strašni Krist s romaničkih timpana silazi na stijene među vratima da s evanđeoskim smiješkom dočekuje vjernike na ulazu u crkvu; pod utjecajem sv. Bernarda, Boga više ne obožavaju kao vrhovnog suca; pobožnost vjernika okreće se Kristu iz evanđelja; bog postaje čovjekom.

Sva ta djela raspoređena su među sobom prema načelima ikonografskog programa koji je nužno zahtijevao interveniciju učenog svećenika. Bizantinska simbolika bila je vjerska simbolika; naprotiv, simbolika XIII st. ima enciklopedijski karakter, ona odražava skolastičku filozofiju koja je zanijeta

željom da svemiru nametne poredak što ga sadrži mišljenje. Katedrala je golema knjiga koja pripovijeda povijest svijeta; katedrala u Chartresu ima ništa manje nego 8000 bojadisanih ili vajanih slika.

Krajem XIII st. pojavljuje se izrađivanje portreta na likovima koji leže, tj. na grobnim kipovima, koje osvjetljava smiješak, taj tipični izraz francuske psihologije (sl. 209).

U kiparstvu kao i u graditeljstvu, XIV je stoljeće doba akademizma; kiparstvo se odvaja od portala i pristupa primjeni visokih reljefa, ali se ljudski izraz sterilizira, modeliranje postaje konvencionalno i suhoparno; nemoć umjetnika izražava se nervoznim stavovima, nestabilnima ili oslonjenima na jedan od bokova (sl. 631). Krajem XIV st. toj će anemičnoj umjetnosti vratiti zdravlje snažni doprinos što ga je dao nizozemski temperament u osobi Klaasa Slutera.

Umjetnost bojadisanja i umjetnički obrt

Ako i jest istina da je u Francuskoj slikarska škola znatno slabija od talijanske, to je zbog toga što ta umjetnost nije ondje bila jedini način izražavanja uz pomoć boja, kao što je to bilo s južne strane Alpa. Prozorska slikana stakla, iluminacije, tapiserija, koje Italija gotovo uopće nije poznavala, ispunjale su katedrale i vladarske domove vilinskim prizorima bojadisanih slika. Izrađivanje slikanih prozora znatno se razvilo u XIII st. da bi odgovorilo golemoj potražnji s gradilišta katedrala; Chartres i Bourges potpuno su sačuvali sva svoja prozorska stakla; slikanje prozora odrodilo se u XIV st. zbog oponašanja kiparstva a zatim, u XV st., zbog zaraze slikarstvom, da bi u početku XVI st. doživjelo kratak preporod.

Iluminiranje se razvija u Parizu, koji je njegovo slavno Sveučilište učinilo glavnim gradom knjižarstva. Poslije liturgijskih knjiga prethodnog razdoblja slijede psaltiri, brevijari, molitvenici, bogato ukrašeni za velikaše ovoga svijeta i uvijek izrađeni na pergameni. U XIII st. iluminiranje se nadahnjuje slikanim prozorima *(Psaltiri Louisa IX Svetog* i *Blanke Kastilske)*, a zatim u njega unosi svoje oblike graditeljstvo *(Psaltir Louisa IX Svetog)*. Ta umjetnost daje svoja najčarobnija djela u početku XIV stoljeća u radionici Jeana Pucellea (*Bellevilleski brevijar*, sl. 210); ona će opasti u vrijeme Charlesa V, da bi ponovo oživjela krajem XIV stoljeća pod flamanskim utjecajem.

212. Moćnik sv. Taurina. Oko XIII st.
Evreux, crkva Saint-Taurin

Radionice zidnih sagova visokog i niskog tkanja javljaju se u Parizu krajem XIII stoljeća; najstarija sačuvana tapeta je *Angerska apokalipsa* (kraj XIV stoljeća); stogodišnji rat raspršio je pariške radionice; jedne su prešle u Arras i specijalizirale se za historijsku i basnoslovnu tapiseriju sa zbrkanim kompozicijama, prekrivenima bezbrojem osoba. Radionice u središtu Francuske izražavale su do početka XVI stoljeća, na zidnim sagovima s pozadinom zelenila, poeziju prirode.

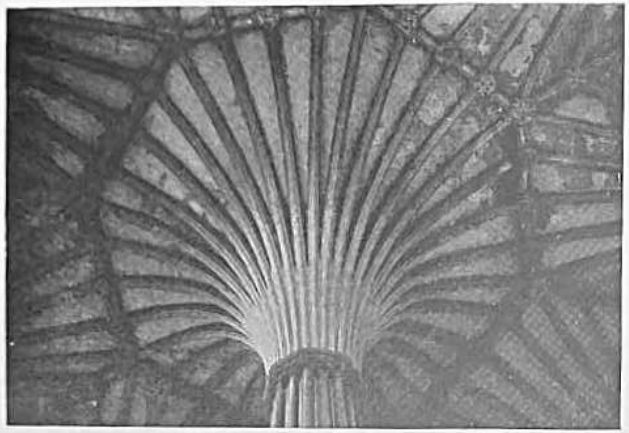
Slikarstvo nije doživjelo jednak polet kao u Italiji; ono dugo ostaje pod prevlašću tapiserije, iluminacija ili slikanja na prozorskom staklu pa se od tih utjecaja oslobađa tek u drugoj polovini XIV stoljeća. Tada je pariški stil stvorio divna djela, sačuvana u veoma malom broju. Naprotiv, Francuska je, čini se, prije Italije začela jednu svjetovnu umjetnost koja je ukrašavala vladarske domove prizorima lova ili ribolova, naslikanima u fresko-tehnici; jedan primjer te umjetnosti sačuvao se u jednom od tornjeva papinske palače u Avignonu (*Tour de la Garde-Robe*, oko 1345). Jednako obilježje ima i portretska umjetnost, koja se također, kako se čini, pojavila u Francuskoj (*Portret Ivana Dobrog*, u Louvru).

213. Katedrala u Lincolnu. Vanjski izgled. XII—XIII st.

Proizvodima umjetničkog obrta gospodari u doba gotike tiranija graditeljstva; ona nameće svoje oblike i pokućstvu i zlatarskim izrađevinama (sl. 212). Kiparstvo na bjelokosti bilo je veoma omiljelo; i ono se nadahnjuje monumentalnom plastikom.

Proširenje gotičke umjetnosti

Prva faza engleske gotike *(early English)* uporedna je s normandijskom gotikom XIII stoljeća *(Ely*, glavna lađa; *Lincoln*, sl. 213, *Salisbury, Lichfield, York, Wells);* ali oko 1260. sudbine tih dviju škola odvajaju se, jer normandijska škola gubi svoju osobnost i vraća se u krilo francuskog klasicizma; i dok u Francuskoj XIV stoljeća gotičko graditeljstvo nenadano stacionira, Engleska smiono nastavlja njezin unutrašnji razvoj i oko 1280. stvara stil nazvan *curvilinear* ili *decorated* koji prethodi francuskom rasplamsanom stilu i njegov je roditelj (*Lincoln*, kor; *Beverley; Exeter; Ely*, kor, sl. 214). U trenutku kad se cijela Evropa XV stoljeća prepušta orgijama naklonosti prema izvijuganim linijama, Engleska će ih napustiti i stvoriti *perpendikularni* stil, obilježen pretjeranom uspravnošću. Uporno održavanje tradicija sjevernjačkih naroda, koje su u engleskoj etničkoj mješavini pretežne, malo je pogodovalo razvoju kiparstva u toj zemlji. Kipari kao i iluminatori još su istančaniji u pogledu elegancije od

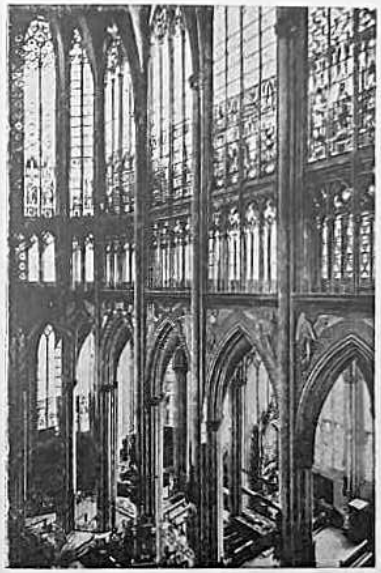


214. Katedrala u Wellsu. Svod dvorane sa stupovima. 1293—1319.

pariškog stila; za engleski dvor izrađivane su divne slikarije za koje se ne zna jesu li vlastita djela engleskih umjetnika ili su francuska (sl. 211).

U Njemačkoj, naprotiv, gotička je umjetnost uvezen gotovi proizvod; prvi gotički spomenici *(Limburg an der Lahn, Maulbronn, Naumburg, Magdeburg, Liebfrauenkirche u Trieru)* nastaju u polovini XIII stoljeća na području koje je još posve romaničko. *Katedrala u Kölnu* (kor je započet 1248) prva je zaista gotička zgrada u Njemačkoj, ali ona vodi podrijetlo od tipa kome pripadaju katedrale u Amiensu i Beauvaisu (sl. 215), dok je *glavna lađa u Strasbourgu* (1250—1270) odraz glavne lađe u Saint-Denisu. Njemačke crkve XIV stoljeća originalnije su. Svojim obiljem ukrasa one najavljuju rasplamsani stil mada se na njima još ne pojavljuju njegovi oblici; zgrade su potpuno obložene nekom vrsti ustreptale mreže (*fasada katedrale u Strasbourgu, katedrale u Kölnu,* završene tek u XIX stoljeću; *išupljikani vršak tornja na katedrali Freiburg im Breisgau,* sl. 216). U XIII stoljeću Westfalija je preuzela od francuske poatevenske škole jedan tip crkve na tri jednake lađe (*Hallenkirche,* u Mindenu, Münsteru, Osnabrücku, Paderbornu) koji će se zatim proširiti na Baltiku gdje će vladati gradnja opekama.

Oko 1235. je u Bambergu, u Frankoniji, gotičko kiparstvo bez ikakva prijelaza smijenilo romaničku plastiku koja je tek nedavno ostvarila svoje remek-djelo dvanaestoricom apostola u istočnom koru (sl. 193). Umjetnici, odgojeni, nema sumnje, na gradilištima u Reimsu, nadahnuli su se elegantnim oblicima tamošnje crkve, ali su im dali pravu njemačku



215. Katedrala u Kölnu. Ispon kora. 1248—1322.
216. Katedrala u Freiburgu im Breisgau. Zvonik (toranj iz XIII st., šiljak iz XIV st.).

žestinu (*Skupina Pohođenja Djevice Marije, Crkva i Sinagoga, Kip Viteza,* sl. 217). Radionice katedrale u Naumburgu, u Saskoj (između 1260. i 1273), stvorile su neki ekspresionizam koji za jedno stoljeće prethodi i naviješta buduću evropsku osjećajnost i otkriće patetike što ju je izvršio Klaas Sluter (*Raspeće* i dvanaest *Kipova dobročinitelja,* sl. 218). Kipovi *Crkve* i *Sinagoge* na katedrali u Strasbourgu dodaju eleganciji reimske crkve neku nijansu njemačke irealnosti; krajem XIII stoljeća i u početku XIV *Mudre djevice* i *Lude djevice,* na istoj katedrali, nose neki sočni naglasak domaćeg tla koji ih spasava od akademizma što je zahvatio proroke na susjednom portalu.

U Španjolskoj je veoma slaba umjetnička tradicija Kastilije omogućila lak prodor gotičkog graditeljstva već u XIII stoljeću. Katedrale u *Burgosu* i *Toledu* nadahnjuju se tipovima katedrala u Bourgesu i Coutancesu; ona u Leónu odražava oblike Reimsa i Amiensa. Katalonija, koja je imala naprednu romaničku školu, oklijevala je između sjevernog francuskog tipa s pobočnim lađama i deambulatorijem i autohtonog tipa s pobočnim kapelama (katedrala u Géroni kombinira oba tipa). Kiparske radionice u Burgosu i Leónu potvrđuju zračenje reimske plastike.

217. Katedrala u Bambergu. Kip »Viteza«, glava.
Prije 1237.

218. Katedrala u Naumburgu. Zapadni kor.
Kip markgrofa Dietricha, glava. Između 1260. i 1273.

Otpor gotičkoj umjetnosti u Italiji

Graditeljstvo

Italija je od svih zemalja najupornije odbijala gotičku umjetnost. Ona je tamo prodrla tek površno, u svojim južnjačkim oblicima (*Donja bazilika u Assisiju*, 1229—1236) što su ih unijeli prosjački redovnici koji su oponašali također i cistercitsko graditeljstvo. Krajem XIII i u XIV stoljeću izgrađuje se jedan posve osobni stil koji je apsolutno oprečan gotičkom duhu, u kom je ukras izraz strukture; tu nakit od višebojna mramora na bizantinski način prekriva unutrašnjost i vanjštinu crkvi koje su sagrađene od opeka (*katedrale u Sieni, Firenci, Orvietu*, sl. 220). Stroge i ozbiljne »javne palače« (*Firenca*, sl. 219, *Siena*) zadržavaju još uvijek u svojoj oporosti posve romanički izgled. Rasplamsani stil prodire na Sjever i u Sicilsko kraljevstvo; u Lombardiji je stvorio *katedralu u Milanu*, kozmopolitsko djelo talijanskih, francuskih i njemačkih graditelja, na kom se izvijuganost rasplamsanog stila loše povezuje s hladnoćom mramora. U Veneciji se ras-

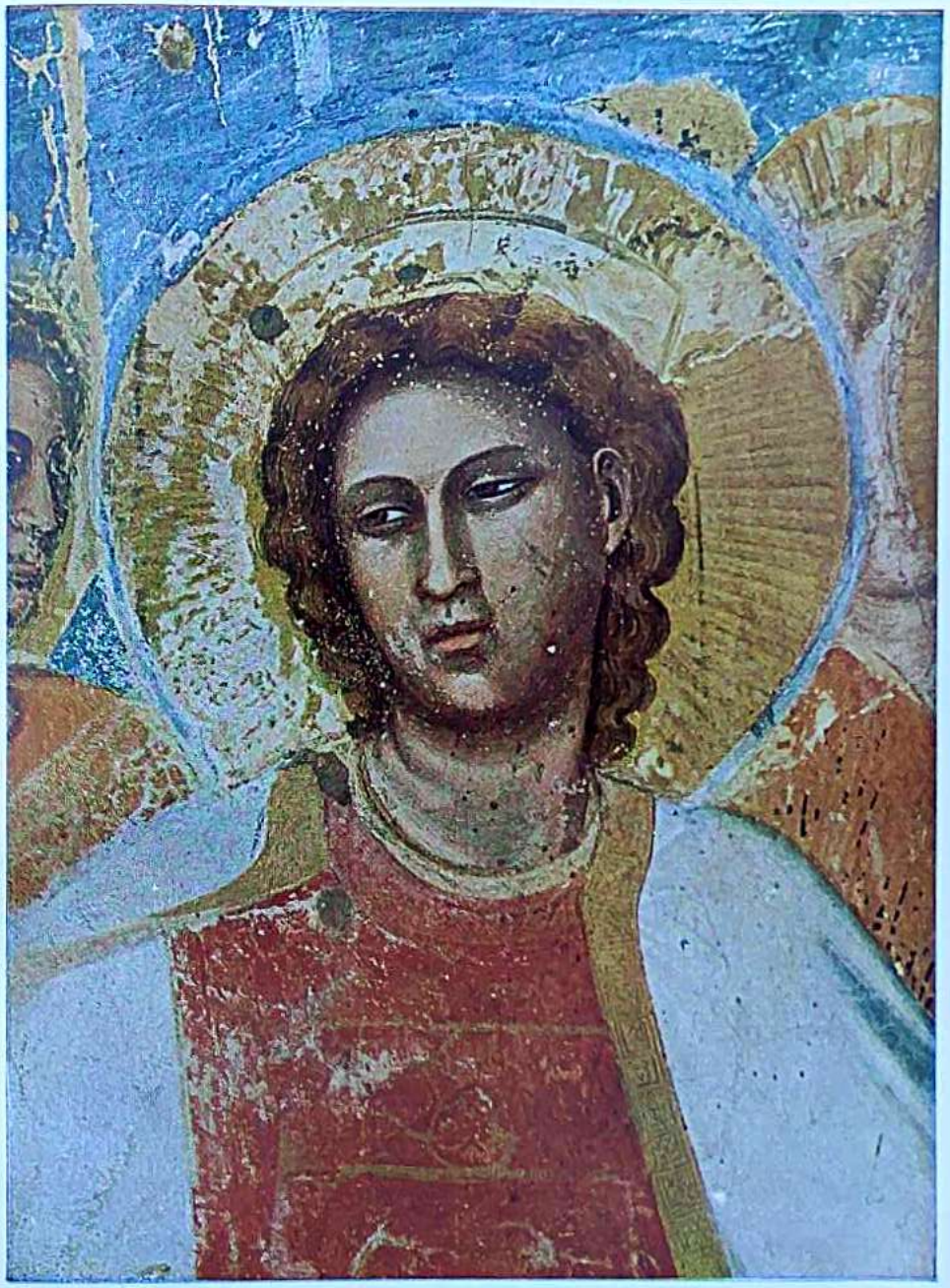


TABLA IV — Giotto, Anđeo posljednjega suda.
Padova, Madonna dell'Arena

219. Palača Sinjorije u Firenci, započeta 1298. Pripisuje se Arnolfu di Cambio.

220. Pročelje katedrale u Orvietu (Umbrija); otpočeo ju je Lorenzo Maitani. XIV st.

plamsani stil povezuje s muslimanskim utjecajem pa tako stvara mješovitu umjetnost, analognu španjolskom *mudejaru*, koja je proizvela ljupke tvorevine (*Duždeva palača, Ca' d'Oro*).

Kiparstvo

Zauzvrat tome, Italija je onu plastičku revoluciju što ju je u XIII stoljeću izvršila u kiparstvu i slikarstvu crpla iz svojih vlastitih izvora. Oslobođenje od bizantinskog skrbništva izvršilo se najprije u kiparstvu, u toj tehnici o kojoj je bizantska umjetnost ostavila malo primjera. Niccolò Pisano (spominje se od 1220. do 1278) crpao je svoje novo shvaćanje skulpturalne gustoće i svoj herojski osjećaj čovjeka iz antičkog kiparstva i sa kršćanskih sarkofaga. (Glavna su mu djela: *Propovjedaonica baptisterija u Pisi*, 1260, sl. 221; *Propovjedaonica u Sieni*, 1266). Ta antička tradicija potjecala je iz Južne Italije. Niccolò Pisano bio je podrijetlom iz Apulije, gdje se u početku XIII stoljeća epizodički pojavio preporod

221. Niccolò Pisano. Poklonstvo mudraca. Mramor. Bareljef na propovjedaonici baptisterija u Pisi. 1260.

antičkog duha, na podstrek cara Fridriha II, koji je bio filozofski orijentiran i već tada skeptik; bio je zaljubljen u arapsku kulturu, pa je u Palermu oko sebe uzdržavao kozmopolitski dvor (*Slavoluk u Capui,* oko 1240).

Jedan učenik Niccolòa Pisana, Firentinac Arnolfo di Cambio (1232?—1302), koji je bio graditelj i kipar, dao je plan za stolnu crkvu u Firenci a možda također i za *Palazzo Vecchio;* u svojim vajanim djelima (*grob kardinala de Braya* u crkvi

222. Giovanni Pisano. Poklonstvo mudraca. Mramor. Bareljef na koru crkve Sant'Andrea u Pistoji. 1298—1301.

223. Bonaventura Berlinghieri. Sveti Franjo. Detalj. 1235.
Pescia, Crkva sv. Franje

224. Duccio di Buoninsegna. Put na Kalvariju. Detalj slike »Maestà«. Oko 1310.
Siena, Museo dell'Opera del Duomo

S. Domenico u Orvietu, oko 1282) on pokušava da ponešto ukočenim ponosom ponovo izrazi rimsku veličinu.

Plastička tradicija što ju je stvorio Niccolò Pisano nastavlja se u Pisi i Firenci u toku XIV stoljeća, ublažena i »krivotvorena« sve jačim utjecajem francuske gotike koji je bio zlosretan za autohtoni izraz. Već se sin Niccolòa, Giovanni Pisano (oko 1245 — iza 1320) više nadahnjuje savitljivim stilom gotičkih bjelokosti negoli veličanstvenošću rimskih sarkofaga (sl. 222). Francuski utjecaj još je zamjetniji kod Andrea da Pintedera (zvan također Pisano, umro 1348/49), ali se smanjuje kod Andrea Orcagne (umro 1368), slikara i kipara, prožeta Giottovim tradicijama; on se ipak uporno nastavlja kod sina Andrea Pisana, Nina Pisana (umro 1368) koji se u svojim *Navještenjima* nadahnjuje idealom malko suviše lomne elegancije francuskih djela, ali to čini s izrazito toskanskim prenemaganjem.

Ukratko, prava talijanska renesansa, osnovana na oživljavanju antičkih tradicija, jasno se očituje u drugoj polovini XIII stoljeća; ona će u XIV stoljeću biti zakočena provalom gotike koja poprima obilježje strane okupacije. U početku XV stoljeća trebat će »ponovo započeti renesansu« čisteći umjetnost od gotičkog otrova.

225. Simone Martini. Navještenje. 1333.
Firenca, Galleria degli Uffizi

Slikarstvo

Dotle će Italija donijeti svijetu nov način izražavanja: slikarstvo. Jedna nacionalna škola odvaja se oko 1250. od bizantinskih tradicija pod utjecajem novog, naturalističkog i čovječnoga duha što ga je unio sv. Franjo Asiški. Prvi izražaji toga duha nastali su u Pisi i Luki (škola Berlinghierijâ, sl. 223). Krajem toga stoljeća stati će na čelo pokreta Firenca i Siena. Izvori firentinskog realizma mnogo prije su neki *mozaici Krstionice* negoli Cimabue (njegovo djelovanje možemo pratiti od 1272. do 1302) koji s nekoliko veličanstvenih ikona posvećuje teološki duh Bizanta (sl. 177). Kod Duccia, iz Siene (možemo ga pratiti od 1285. do 1308—1311), antička aleksandrijska ljupkost, konzervirana u Bizantu, nijansira se nježnošću na madonama i svecima, ali prizori Kristove muke i smrti na slici *Maestà* (Djevica Marija u slavlju), u stolnoj crkvi u Sieni (sl. 224), izražavaju sve veću snagu patetike.

Budućnost je u sebi nosio jedan drugi pravac. Pravu renesansu otvoreno je u Rimu izražavao Pietro Cavallini (spominje se od 1273. do 1316) nadahnjujući se antičkom veličinom (mozaici u *Santa Maria in Trastevere, freske u Santa Cecilia in Trastevere*). Firentinac Giotto (oko 1266—1337) dao je, produživši napore Cavallinija i Niccolòa Pisana, konačni pod-

226. Giotto. Čudo s izvorom.
Freska o životu sv. Franje Asiškog.
Assisi, Gornja crkva

227. Giotto. Judin poljubac. Detalj. Freska. 1305.
Padova, Arena

strek talijanskom slikarstvu. Glavna su mu djela: *freske o životu sv. Franje* u bazilici u Assisiju (oko 1300, sl. 226), *freske o Kristovu životu* u crkvi *Madonna dell' Arena* u Padovi (1305, sl. 227, tabla IV) i *Legenda o dva Ivana i o sv. Franji* u crkvi Santa Croce u Firenci (1311—1317). Kao slikar građevinskih spomenika i, prije svega, izrađivač fresaka, Giotto je nastojao da izrazi prirodnu istinitost oblika, zadržavajući ipak bizantinsku brigu oko jasnoće koja je podvrgavala kompoziciju djela jednoj središnjoj zamisli. Ali ta zamisao kod Giotta, od posve duhovne, kakva je bila u Bizantu, postaje u isto vrijeme dramatska i plastička. Njegova jezgrovita umjetnost djelo je inteligencije; on isključuje sporedno i slučajno da bi postigao najveću izražajnu koncentraciju. U njemu se isto tako pojavljuje onaj herojski osjećaj o ljudskom životu, onaj smisao za mušku snagu koji će nadahnjivati firentinsku umjetnost sve do XV stoljeća.

Giottov stvaralački napor ispunio je njegove suvremenike tako snažnim divljenjem da je urodio pravim akademizmom: đotizmom. Ali ipak, njegovi su sljedbenici veoma brzo ublažili njegovu veličanstvenost utjecajem sijenske tankoćutnosti.

Takav je slučaj Bernarda Daddija (spominje se od 1317. do 1349).

Povijest talijanskog slikarstva u drugoj polovini XV stoljeća povijest je eklekticizma koji pokušava da pomiri đotovsku jezgrovitost sa sijenskim narativnim duhom i ćoškastim stilom gotike. Taddeo Gaddi (umro 1368), izravni Giottov učenik, ostao je najbliži učiteljevoj trezvenosti. Andrea Orcagna bio je kipar i to se osjeća u njegovu slikarstvu. U trećoj četvrti toga stoljeća sijenski su utjecaji prodrli u Firencu tako duboko da kadšto postaje teško razlikovati sijenska djela od firentinskih.

U Firenci je Giotto nametnuo prirodi dramatski i estetski poredak što ga je zamislila njegova inteligencija; naprotiv, sijenska umjetnost, sva sazdana od osjećajnosti, traži od stvarnosti samo neposredni čar. Simone di Martino (1284—1344), dotaknut gotičkim utjecajem, suprotstavlja đotovskom snažnom tijelu draž iskrivljenih stavova svojih madona; on postizava patetičku snagu ne koncentracijom sredstava, nego narativnim i slikovitim postupkom gomilajući tragičke efekte (*Povijest sv. Martina*, freske u Crkvi sv. Franje u Assisiju, *Navještenje* iz 1333, Galleria degli Uffizi (sl. 225).

Siena je u drugoj polovini XIV stoljeća i sama pretrpjela firentinski utjecaj. Braća Pietro i Ambrogio Lorenzetti (umro 1348) asimilirala su robustnu đotovsku plastiku razvijajući u isto vrijeme osjećaj slikovitosti, svojstven Sijencima (*Alegorija dobre i zle vladavine*, Palazzo Pubblico u Sieni, 1337).

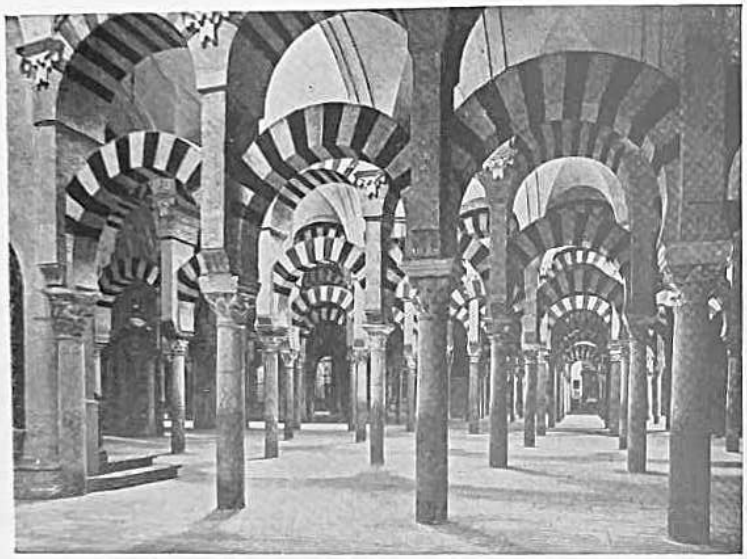
Iscrpljeno tom besplodnom borbom između oprečnih elemenata, XIV se stoljeće završava u Italiji, kako u slikarstvu tako i u kiparstvu, dekadansom, koja ne dopušta da se nasluti divni primjer stvaralačke snage što će ga Firenca pokloniti svijetu.

228. Timpan jedne kuće u Kubačiju (Kavkaz). XII—XIII st.
Washington, Freer Gallery of Art

ŠESTO POGLAVLJE

Islam

Islam prečesto smještaju nekamo na kraj priručnika o povijesti umjetnosti ili kao predgovor prikazivanju umjetnosti Dalekog istoka, premda je on kultura istočnog Sredozemlja. Nikavši iz istog monoteističkog debla kao i kršćanska kultura, islam se razvijao u suparništvu s prvim oblicima kršćanstva u Bizantu i na Zapadu. Okoristivši se bogatim kulturnim slojevima na sirijskom, egipatskom i iranskom tlu na kom se usadila, muslimanska je civilizacija umnogome prethodila poletu Zapada koji je sve do XII stoljeća stagnirao u svom barbarskom stanju što su ga Arapi nadrasli još prije tri stoljeća (u IX st. kordovski je kalif navodno imao više tisuća knjiga; četiri stotine godina poslije toga, francuski će kralj Charles V, koji je bio veoma ponosan na svoju knjižnicu, imati samo 900 knjiga). Na svim područjima kulture islam je prvi definirao vrijednosti koje će poslije postati karakteristične za srednji vijek; viteštvo, udvornost, i onaj plemićki duh što će ga Joinville nazvati »*prud-*

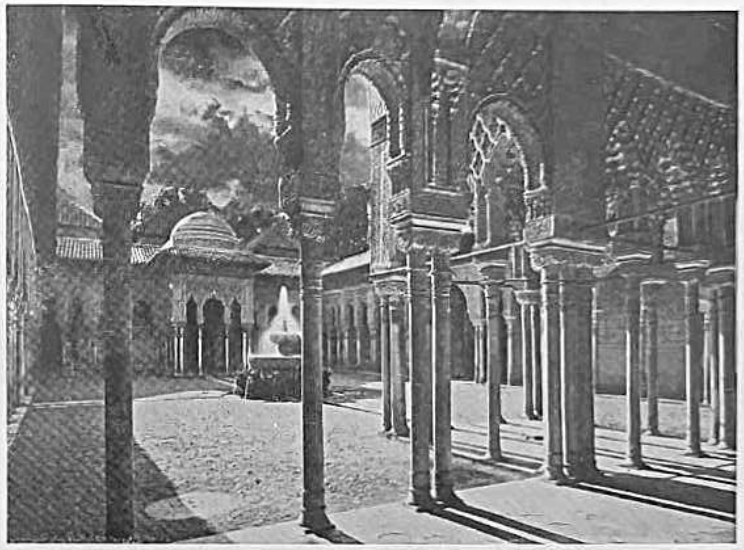


229. Džamija u Kordovi. Pogled u unutrašnjost; dio što ga je sagradio Abd-er-Rahman I, 755.

hommie«[1] moralna su pravila što su se primjenjivala na Istoku već u IX stoljeću; kršćanska misao doživjet će svoj uspon tek u XII i XIII stoljeću i to oslanjajući se na spekulacije arapskih teologa i filozofa. Sv. Toma Akvinski upoznat će Aristotela tek preko komentara Averroesa iz Kordove; muslimanskoj civilizaciji dugujemo osim toga naše trgovinske metode (riječi ček, carina-douane, tarifa arapske su), aritmetiku, algebru, prve osnove medicine, mehanike, kemije, geografije, astronomije. Zapad će u vrijeme svoga djetinjstva, posredstvom Španjolske, Sicilije i velikih talijanskih luka, crpsti iz tog veličanstvenog ognjišta nauka i umjetnosti punim šakama.

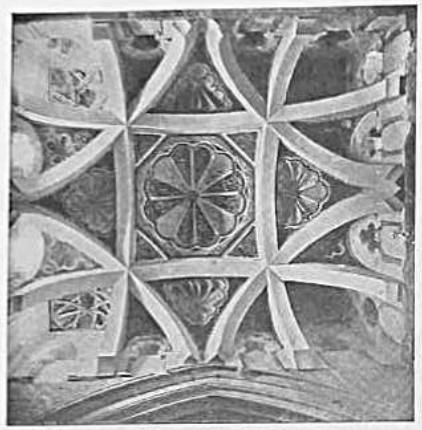
Sami prvi umjetnički oblici islama nisu tako tuđi prvim oblicima umjetnosti na Zapadu kao što se to čini. Dekorativni smisao muslimana bliži je isto takvom smislu Zapada u njegovu prvom razdoblju nego što mu je to teološka proiz-

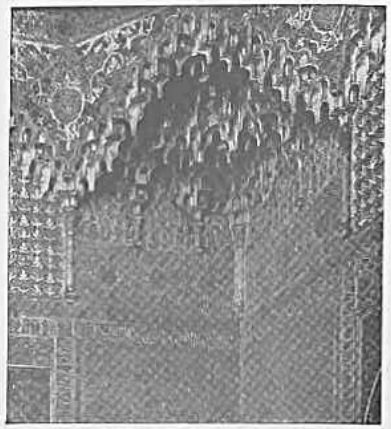
[1] Jean de Joinville, francuski kroničar (oko 1224—1317), sudionik u VII križarskom ratu, pisac je memoara o vlastitom sudjelovanju u tom pothvatu i o djelima kralja Louisa IX Svetog. Termin »prudhomme«, koji u njegovu spisu označava pojam viteza u najboljem smislu te riječi, nastao je od riječi »preu d'homme« pri čemu je starinsko *preu* ili *preus* (danas preux) značilo zbir viteških vrlina: čestitost, plemenitost, pravičnost, junaštvo i dr. — *(Objašnj. prevodioca.)*



230. Alhambra u Granadi. Lavlje dvorište, što ga je sagradio Muhamed V. 1353—1391.

vodnja slika u Bizantu. Naše razumijevanje muslimanske umjetnosti bilo je izopačeno pogrešnom tvrdnjom da ta umjetnost, pokoravajući se zabrani pripisanoj Kuranu, navodno odbacuje iz svog repertoara svaku sliku preuzetu iz živoga svijeta. U Kuranu nema ničega sličnog i tek se u tekstovima koji su napisani kasnije umjetnici opominju da se čuvaju opasnosti *realističkog* reproduciranja živih bića; ali premda su muslimani zaista stvorili ornamentalni sistem s geometrijskim kombinacijama koje su možda odraz njihove sklonosti prema apstraktnim spekulacijama matematike, oni su pri ukrašavanju života izobilno primjenjivali životinjske, biljne, cvjetne pa čak i ljudske oblike. Ali uza sve to, ti oblici nikad nisu bili »prikazivani« zbog njih samih, na temelju estetike koja će počevši od gotičkoga stila prevladavati na Zapadu; one se tumače slobodno, pa je time stvoren beskonačno bogat likovni jezik, u kome pojedini izrazi pritječu jedan drugome u pomoć na temelju sistema uzajamne razmjene kojim se posebice ističe istočnjačka mašta. Taj stil metafora daje muslimanskoj književnosti ono svojstvo sna koje čini njenu posebnu draž (pjesnici će uspoređivati životinje sa cvijećem, cvijeće s dragim kamenjem i zvijezdama; ozljeda ranjene gazele postat će »grimizno pjegavi cvijet«).





231. Džamija u Kordovi, Kapela Villaviciosa. Kupola nad rebrima, s mozaicima; dio što ga je sagradio Abd-er-Rahman III, X st.

232. Stalaktitski ukras. Dvorana dviju sestara u Alhambri u Granadi; sagradio ju je Muhamed V, 1353—1391.

U stvari, ta je umjetnost najbliža formalizmu romanike (sl. 228); oba repertoara slika, romanički i primitivni muslimanski, crpu, uostalom, svoje oblike iz istih starih istočnjačkih, kaldejsko-asirskih, perzijskih i sasanidskih izvora, obogaćenih prinosom stepskih naroda i ornamentalnim nagonima barbara; taj repertoar, obogaćen opažanjima u prirodi, urodio je sistemom metamorfoza s neograničenim mogućnostima, koji će dopustiti islamskoj estetici da se održi gotovo do naših dana, dok se njezina tradicija na Zapadu prekinula zbog razvoja realizma u XIII stoljeću. Duboka razlika između romaničke umjetnosti i umjetnosti islama leži u načinu likovnog izražavanja; romanička umjetnost polazi od skulpture i teži da ostvari visoku i potpunu reljefnost, dok islam svodi svaki oblik na plošnost i izražava se polikromijom. Za realistički Zapad temeljna je umjetnost kiparstvo, a za islam je možda sag; muslimanske spomenike prekrivaju pravi sagovi oblika, nalik na neku lepršavu odjeću (sl. 230) izrađenu u štukaturi, u sadri, u kamenu, u drvu ili u iščipkanu mramoru, kao što to susrećemo u Indiji. Proizašavši iz mita, romanička se umjetnost razvija prema realnome. U toku svoga dugotrajnog života islamska je umjetnost sačuvala antireali-

233. Krunidbeni plašt njemačko-rimskih careva. Svila je tkana u jednoj arapskoj radionici u Palermu za kralja Rogera II Sicilskog, god. 1133.

Beč, Kunsthistorisches Museum

stički nagon primitivnih civilizacija. Taj se nagon oslanja na filozofiju koja poriče i samo postojanje svijeta u kome bi ulančanost uzroka u potpunosti bila u božjim rukama. Arapski su mislioci prvi — bar u mediteranskom svijetu — zamislili pojam ništavila. Ta anti-stvarnost dopušta pjesniku kao i umjetniku punu slobodu imaginativnog maštanja; vezivo što ga misao tka od prividnosti ta maštanja ne dovode do njegovih konzekvencija; to su tek bajke i priče. Sva je islamska umjetnost na taj način opsjena i varka, slikovna fantazmagorija izatkana na potki ništavila. Oblici koji su posuđeni iz prirode, a ima ih u toj umjetnosti u izobilju, uvijek su samo sjećanja, kao neke čarobne utvare iz snova. Rijetkost kipova u punom reljefu veoma dobro izražava tu udaljenost od stvarnosti; zar nije jedan teolog XIII stoljeća zabranjivao ljudima da posjeduju »slike koje imaju sjenu«? Kiparstvo sa svoje tri dimenzije potvrđuje stvarnost toga prostora u kom kip postoji; ono će biti glavna umjetnost Zapada, a slikarstvo, kad se jednom rodi, postavit će sebi kao cilj da na jednoj plohi prevari gledaoca dočaravajući privid triju dimenzija.

Kad su se križari iskrcali na Istoku, došli su ondje u dodir sa svijetom koji je već bio u dekadansi. Opadanje muslimanskih znanosti istovremeno je sa zaoštravanjem čistun-

skog pravovjerja iz koga će se roditi nesnošljivost; kao znak reakcije na to pojavit će se slobodna misao, pa skeptički filozofi, »volterijanci XII stoljeća«, smatraju da je religija samo sredstvo za uspavljivanje koje služi svjetovnoj svrsi, da bi osiguralo javni poredak. Zapadnjački islam — u Magrebu — priznaje to opadanje; profinjeni spomenici u Sevilli i Granadi dekadentni su oblici jedne umjetnosti koja je u vrijeme svoje pune zrelosti proizvela veliku džamiju u Kordovi. Dotle će muslimanski svijet na svom istočnom području doživjeti pravi preporod zahvaljujući novim etničkim slojevima što su ih donijele turske i mongolske provale. Lakomost tih barbara za kulturom navest će ih da izazovu sjajan preporod umjetnosti i književnosti; onoj već ostarjeloj muslimanskoj umjetnosti oni će uliti novu mladost donijevši joj iz tako profinjene Kine u vremenu dinastije Sung prilive koji će, djelujući kao kvasac na one antičke kulturne slojeve Irana, ostvariti procvat divnog cvijeta perzijskih minijatura. A taj je cvijet neosporno odjek muslimanske književnosti u tim turskim i mongolskim vremenima kada misao, kao što je to svojstveno svakoj razvijenoj civilizaciji, ne ostvaruje više svoj polet u naukama ni u metafizici, nego u književnosti, povijesti, lirskom i epskom pjesništvu. Ljudski lik je ovdje, čini se, osvojio to područje; ali usred mirisnih cvjetnih vrtova, nastanjenih krasnim i umiljatim životinjama, on uvijek ima gustoću lika koji je iskrsao iz nekog sna (tabla V). U to isto vrijeme, u prvoj polovini XV stoljeća, minijaturisti i neki slikari na Zapadu (Pisanello) dozivat će u sjećanje u svojim vilinskim tugovanjima plaha priviđenja srednjega vijeka u vremenu opadanja.

Turski i mongolski osvajači imali su monumentalan osjećaj u graditeljstvu koji će postati razlogom što su stvorili veličanstvena djela. Ali možda je upravo to za muslimansku umjetnost, kojoj je bitni oblik umjetnost sitnih razmjera, simptom dekadanse. Na Zapadu se opadanje javlja kad se graditeljstvo kiti ukrasima; u islamu su odnosi obratni. Nježni ukrasi, mramorne čipke, oplate od fajanse nisu više u skladu sa širokim prostranstvima i golemim masama saffaridskih* i indo-mongolskih spomenika; naprotiv, u kordovskoj džamiji, arabeske vajane u kamenu u skladu su s prostorom

* Saffaridi, jedna od uzurpatorskih separatističkih dinastija koje su otcjepljivanjima razmrvile kalifat Abbasida; digli su ustanak 873. i okupili pod svoju vlast istočne i sjeveroistočne oblasti kalifata: Horazan, Seistan, Tabaristan i Transoksijanu. — (*Objašnj. prev.*)

koji je podijeljen bezbrojnim stupovima, iskićen lukovima s više režnjeva kojima su krivine među sobom isprepletene.

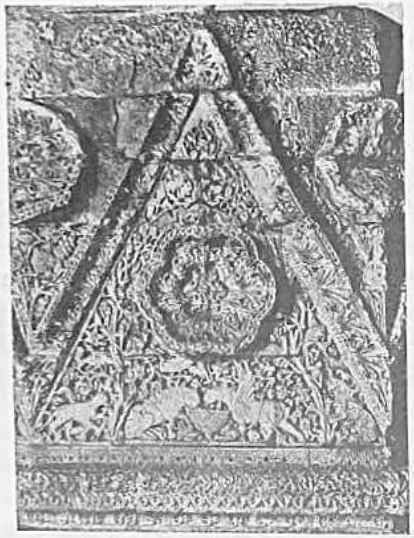
Islamska se umjetnost završila veoma čudnom kapitulacijom pred bizantinskom civilizacijom koju je srušila. U Maloj Aziji, zatim u evropskoj Turskoj i uskoro u cijelom svome carstvu Osmanlije su, čini se, želeći da umnažaju velike ili male odraze Svete Sofije. Islam je bio duhovni kvasac kadar da vrati život starim kulturama što ih je pokoravao; narodima svih rasa što ih je pripajao poštujući njihova vjerovanja jer je, u svoje zlatno doba, bio liberalan; iz tih dodira rodile su se divne tvorevine. U XVI i XVIII stoljeću islam je iscrpljen i više ne pronalazi; on kopira sama sebe ili oponaša one koje je jučer pobijedio.

Razvoj muslimanske umjetnosti

Primitivno razdoblje

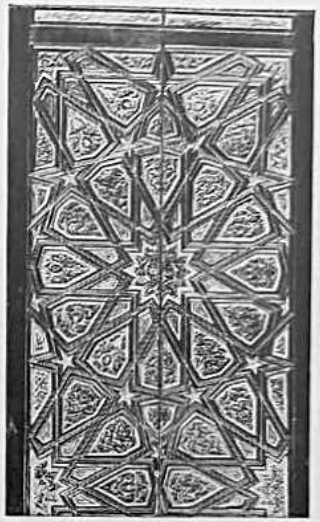
Prve umjetničke manifestacije islama javljaju se u Siriji, pod kalifatom Omejada (665—750) koji su svojim sjedištem učinili Damask. *Džamija El-Akša u Jeruzalemu* i *Velika džamija u Damasku* (715) preoblikovane su kršćanske crkve, pa većinu svojih elemenata duguju helenističkoj i bizantskoj umjetnosti, ali džamija u Damasku već ima raspored tipičan za muslimanska svetišta (sl. 239). Nekoliko zamaka iz toga doba što su se sačuvali u Transjordaniji (*Kosair Amra, Mšatta*)[1] imaju ista helenistička obilježja. Godine 750. je smjena Omejada *Abbasidima* (750—1000) dovela do prenošenja kalifata u Bagdad i omogućila islamu da se obogati tradicijama iranske umjetnosti (*ruševine Samarre*). Islam sad postaje originalniji; pod kalifatom Abbasida, koji će uskoro postati nominalan, razvija se iranski i turski feudalizam. Graditelji usvajaju metodu gradnje opekom, s velikim poluvaljkastim svodovima ili kupolama i obložnim ukrasom od štuka ili sadre. Podstrek što su ga abbasidski kalifi dali umjetnosti koja se bavila izrađivanjem pokućstva osigurat će Bagdadu slavu legendarne raskoši koja će se rasprostrti sve do Zapada. Dr-

[1] Ti zamkovi u sirijskoj pustinji pripisivali su se nekoć predislamskim arapskim vladarima koji su bili vazali Sasanida. Danas su stručnjaci prije skloni mišljenju da su ih sagradili Omejadi, ali sumnja i dalje ostaje.



234. Bareljef u dvorcu Mšatta (Sirija). VIII st. Omejadska umjetnost.
Berlin, Vorderasiatisches Museum

žavne manufakture proizvodile su *tirazne* tkanine (to je ime bilo dano tekstilu što su ga proizvodile državne radionice), predmete od bakra ili bronce, koji su često poprimali zoomorfni izgled i nadahnjivali se starom životinjskom umjetnošću Sasanida, zatim keramičke posude kojima se u središtima Samarra, Rakka, Rhages i Gurgan preporodila stara perzijska umjetnost emajlirane terakote; Arapi su je obogatili primjenom fajanse s kovnim odsjajima. U Egiptu su Tulunidi, vazali Abbasida, u Fostatu podigli velike spomenike nadahnute spomenicima u Mezopotamiji (*Ibn Tulunova* džamija iz 879) i ondje razvili umjetnost izrade pokućstva (tkanine, keramika, radovi u drvu, uvezi). Značenje umjetnosti Abbasida proširilo se sve do Ifrikije (Tunis), gdje su *Aglabidi* u toku IX stoljeća izveli velike graditeljske radove (*džamije u Kairuanu*, iz 836, u *Tunisu*, u *Susi;* radovi na gradskim instalacijama i utvrđenjima). U to vrijeme u Španjolskoj jedna dinastija koja je proizašla iz debla damaščanskih Omejada i koja se uzvisila na položaj kalifa (929), održavala je na životu umjetnost koja je bila bliža helenističkim izvorima i koja je kao svoje remek-djelo stvorila *Kordovsku džamiju* (sl. 229), započetu 785. i proširenu u četiri navrata, 848, 961. i 987. Ruševine u *Medina-as-Zahra* (936) sačuvale su nam jednu palaču te dinastije (sl. 235).

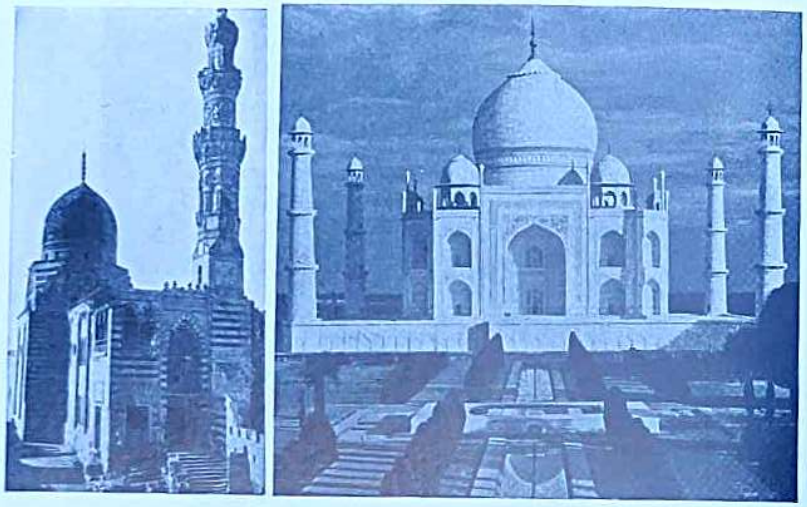


235. Mramorni pilastar palače u Medina-as-Zahra, što ju je kraj Kordove sagradio Abd-er-Rahman III, 936.

236. Drveno krilo vrata egipatskog podrijetla. Detalj. Mamelučka umjetnost. XIII—XIV st.
New York, Metropolitan Museum

Srednjovjekovno razdoblje

Islamska umjetnost formirala se u slojevima nad starim kulturama Sredozemlja i Azije. Počevši od XI stoljeća, novopridošli elementi iz dubina Azije što su ih sa sobom donijele provale Turaka i zatim Mongola duboko će je preinačiti. Turci-Seldžuci koji su se učvrstili u Bagdadu već 1055. i održali ondje do 1250, donijeli su neki osjećaj veličine koji se očituje novim građevinskim shvaćanjima, među kojima je svod načelo koje oplođuje i stvara; tako nastaje jedan tip veličanstvene džamije sa četiri *livana* (trijema) što se otvaraju na središnje dvorište, zamisao džamije povezane sa školom, nazvanom *medresa*, koja je neke vrste teološko sveučilište, zamišljeno radi suzbijanja šiitske hereze, i, napokon, mauzolej s kupolom *(turbe* i *kubba)* koji izražava ponos osvajača i ratnika. Umjetnost Seldžuka cvala je u Mezopotamiji *(Mosul, Ispahan)* i rasprostrla se po Maloj Aziji *(Aleppo, Konieh)* i istočnim granicama Irana *(Afganistan, Horazan)*. Provala Mongola koja je (od 1250. do 1500) slijedila poslije provale



237. Grobna džamija Kait-Beja, u Kairu, 1472.
238. Tadž-Mahal, u Agri, grob Mumtaz Mahal, žene šaha Džahana. Sagrađen od 1630—1647.

Seldžuka obogatila je umjetnost Irana utjecajima Dalekog istoka i pojačala sklonost prema raskošnoj veličanstvenosti; počevši od vremena Timuridâ (1370—1500), najljepši spomenici nastaju u istočnom Horazanu; glavni gradovi toga područja su *Herat* i *Samarkand*, gdje se nalazi *Gur Emir*, Tamerlanov grob, sagrađen 1405; građevine se prekrivaju oplatom od emajlirane fajanse; dekorativna umjetnost pomalo se mehanizira; ali perzijska minijatura počinje svoj veličanstveni polet.

Udarac azijatskih provala pojačao je raskid islamskog jedinstva i imao kao posljedicu mnogo izrazitiju diferencijaciju među pojedinim školama. U Egiptu i Siriji poseban je kalifat — što su ga u Kairu, kao suparnici Bagdadskog kalifata, osnovali *Fatimidi* (ta je dinastija došla iz Ifrikija i vladala od 970. do 1169) — izgradio umjetnost koja oscilira između različitih tradicija što potječu iz Irana; umjetnost *Ejubida* (1169—1250) i mamelučkih sultana u Kairu (1250—1520) obilježava prevaga perzijskih, seldžučkih i mongolskih utjecaja u dekorativnoj umjetnosti; najljepši spomenici muslimanske umjetnosti podignuti su u ovo doba u Siriji i Egiptu a odlikuju se veoma izrazitim arhitektonskim osjećanjem (upotreba kamena u dvije boje, trezvena jednostavnost ukrasa, sl. 237); tip džamije pripojene osnivačevu grobu ostvario je

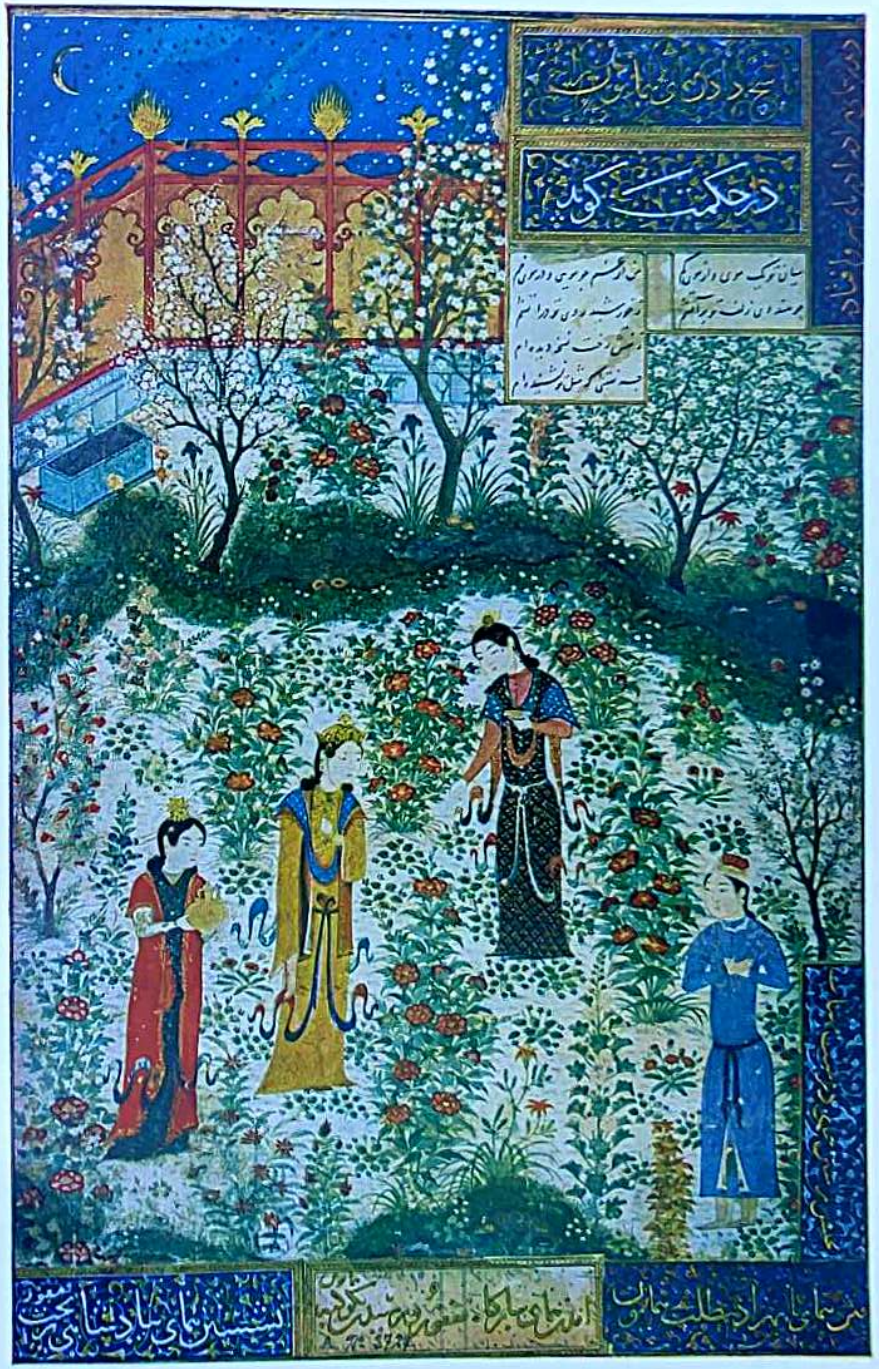


TABLA V — Princ Humaj i princesa Humajun u vrtu. Perzijska minijatura. XV st.
Pariz, Muzej dekorativnih umjetnosti

veoma skladna djela u Kairu, u vrijeme Mameluka. Na krajnjem zapadu islama, u Španjolskoj i u Magrebu (Afrika), razvija se stil kome jedinstvo pomažu najprije zajedničke dinastije (*Almoravidi*, 1055—1147; *Almohadi*, 1130—1269), ali koje se održalo i nakon raspada toga carstva; taj stil naziva se »hispano-maurskom umjetnošću«; njezini su glavni spomenici u Marakešu, Fezu, Tlemsenu, Rabatu, Tunisu, Sevilji (*Giralda*, minaret iz XII st.). Taj je stil isprva strog i ozbiljan, malko arhaičan i veoma malo pod utjecajem iranske umjetnosti; najzad se on završava krajnjom pretjeranošću u ukrašavanju (granadska *Alhambra*, XIV st.). U prvo vrijeme nakon ponovnog osvojenja muslimanska se umjetnost nastavlja i u sada već kršćanskoj zemlji, bilo u čistom obliku (*Alcazar* u Sevilli, XIV—XVI st.) ili u obliku križane gotičko-muslimanske umjetnosti, koju nazivamo *mudejar* (*vojvodska palača Infantado* u Guadalajari, 1480—1492).

Moderno doba

U Perziji je umjetnost blistala velikim sjajem u vrijeme iranske dinastije Safavida (1514—1720) koja je naslijedila vlast Mongola; to je dvorjanska umjetnost, malo plodna u pogledu inventivnosti, ali je vješto iskorištavala baštinu muslimanskih umjetničkih oblika. Šah Abbas I (1587—1628) izvršio je u skladu s težnjama modernog vladara rekonstrukciju Ispahana i podvrgao razvitak grada veličanstvenom urbanističkom planu obogativši ga džamijama i palačama; *Velika kraljevska džamija* (1612—1640) podudara se s iranskim tipom na četiri livana a vanjština i unutrašnjost potpuno joj je obložena keramičkim ukrasom. Kraljevske manufakture proizvodile su tkanine, sagove, keramiku, a svi su ti proizvodi bili veoma traženi na Zapadu; ukras gubi svoju geometrijsku strogost i teži da se obogati naturalističkim elementima, posuđenima iz biljnog svijeta; u keramiku prodire kineska sklonost prema porculanu. Tebriz, u Azerbejdžanu, postaje sjedištem službene škole minijaturista u kojoj se rascvjetava stil Timuridâ.

Indija je u vrijeme *mongolske dinastije* (1520—1800) doživjela velik polet graditeljstva (džamije, palače i grobovi u Delhiju, Agri, Lahoreu); muslimanska Indija dokazala je svoj smisao za monumentalno koji je moguće uporediti sa smislom kakav je postojao i na Zapadu (*Tadž-Mahal u Agri*,

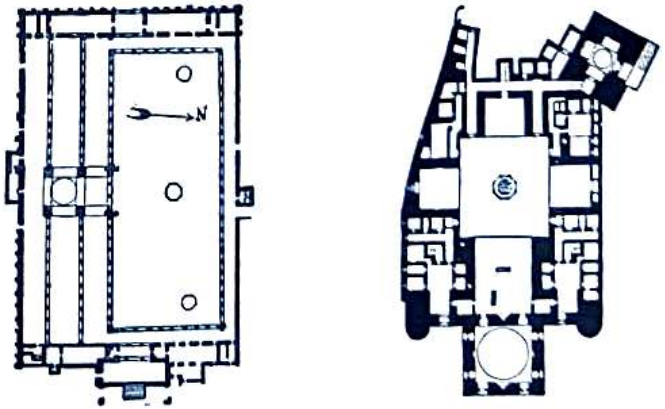
grob carice Mumtaz Mahal, 1630—1647, sl. 238). Temeljni naturalizam indijskog duha ponovo se rađa u minijaturama koje su sasvim prožete ljubavnom i aristokratskom poezijom. Carstvo Turaka-Osmanlija (1300), koje se obrazovalo na račun Bizantskoga carstva, čini se da je željelo nastaviti veličinu Carigrada koji je ono sámo srušilo; poslije osvojenja Carigrad je postao Istanbul, a Crkva sv. Sofije izvršila je snažan utjecaj na tip džamije koja je postala građevina s centralnim planom (*Bajazidova džamija*, koju je sagradio Viheir-ed-Din, 1481—1512; *Sulejmanova džamija*, 1550, djelo Sinanovo, koji je osim nje sagradio i mnogo drugih spomenika, *džamiju šaha Zasija, džamiju sultana Ahmeda* itd.); dekorativna umjetnost (tkanine, sagovi, keramika) sve više uzajmljuje naturalističke teme iz biljnog svijeta (tulipane, karanfile, mogranj, zumbul, ruže, lozu). Umjetnost Osmanlija proširila se po cijelom prostranstvu njihova carstva: u Siriji, Egiptu, Tunisu, Alžiru; u toku XVIII stoljeća ona postepeno opada pod utjecajem Zapada koji na to područje prodire oblicima rokokoa.

Graditeljstvo

Usprkos svojoj znatnoj rasprostranjenosti u vremenu i u prostoru, muslimansko graditeljstvo duguje svoje značajno jedinstvo u isto vrijeme svojoj vjeri i postojanosti u načinu života. Uporedo sa Zapadom i s Bizantom, ali na mnogo širem području, islam je proširivao u svijetu način gradnje velikim svodom, što su ga stvorili graditelji Mezopotamije i Irana. Premda je gradnja kamenim tesanicima bila gotovo isto toliko primjenjivana kao i zidanje sitnim komadima kamena ili opekom, ipak je gradnja opekom prevladavala u sveukupnoj muslimanskoj arhitekturi; to je imalo kao posljedicu estetiku obložnog ukrasa koja ukrasni dojam više očekuje od nakita negoli od monumentalne plastike.

Islam je već od početka znao stvoriti poseban tip svetišta, prilagođen religiji bez obreda kojoj je zajednička molitva bitni čin; bila je to džamija. Da bi pružio zaklon skupštini vjernika, islam je preuzeo od kršćanske crkve prostrane kolonade njezinih lađa koje umnaža toliko da se dobiva dojam bezbrojnosti, ali ih smješta poprečno a ne u dubinu (sl. 229 i 230). Klasična džamija sastoji se od četiri trijema ili *livana* koji uokviruju dvorište ili *sân;* usred toga dvorišta je česma za obredna pranja *(midha)*. Onaj livan koji je u dnu dvorišta

i služi kao dvorana za molitve *(haram)*, razvija se u više lađa, a zid u njegovoj pozadini, *kibla*, smješten je okomito na smjer prema Meki; tačan pravac prema Meki u tome zidu obilježava arkada ili udubina, zvana *mirhab*; drveni *minbar* služi kao propovjedaonica. Kadšto jedna uzdužna lađa vodi do mirhaba nad kojim se diže kupola (sl. 231). Jedan ili više *minareta* služe mujezinu za pozivanje na molitvu. Ti minareti podizani su u raznim oblicima; u početku su to bili četvorni tornjevi; u Mezopotamiji su poprimili uzvojiti oblik asirskih zigurata. Perzijanci su, počevši od XI stoljeća, izgradili konačni oblik veoma tanka tornja što se izdiže poput svijeće a na vrhu ima balkon. Seldžučka Perzija stvorila je u XII stoljeću drugi tip džamije na krstoliku planu koji je, nema sumnje, nadahnut starim sasanidskim palačama; četiri livana, okomita na središnje dvorište otvaraju prema tome dvorištu svoje visoke i široko razjapljene svodove. Najzad su Turci-Osmanlije u XVI stoljeću dali džamiji oblik bazilike sa središnjom kupolom, po uzoru na Sv. Sofiju. Džamija povezana sa školom ili *medresa* raspoređuje oko središnjeg dvorišta četiri velika građevna tijela, u skladu sa četiri osnovna principa koji su se u njoj naučavali (sl. 240). Mongoli su u Perziji stvorili kružni mauzolej s kupolom koji su egipatski Mameluci kombinirali sa džamijom. Program palače i dalje održava plan asirske palače podijeljene u dva dijela, pri čemu je svaki okupljen oko jednog dvorišta: *selamlik* služi



239. Velika džamija u Damasku. Plan. 705.
Prema djelu: G. Marçais, »L'art de l'Islam«

240. Džamija-medresa sultana Hasana. Kairo. Plan. 1356.
Prema djelu: Woermann, »Geschichte der Kunst«

javnome životu a *harem* privatnome; dvorana za audijencije ili prijestolna dvorana (*divan*) otvara se na jednu od strana selamlika; prema napolju cijelo obitavalište okreće samo gole zidove; rijetki otvori zabrtvljeni su drvenim rešetkama *(mušarabi);* unutrašnjost je prekrivena ukrasima od štuka i fajanse; često su u dvorištu postojale tekuće vode koje su unosile svježinu. Muslimani su strasno voljeli cvijeće pa su mnogo prije kršćana upoznali onu profinjenost u umijeću života što je donosi vrtlarska umjetnost (*vrtovi rezidencije Dženat-el-Arif** u Granadi). Najljepše do danas sačuvane palače nalaze se u Španjolskoj i u Indiji.

Muslimani su bili veoma vješti u gradnji lakih svodova nad velikim rasponima, laćajući se kadšto konstruktivnih postupaka uz pomoć dijelnih vijenaca što su ih već prije okušali Sasanidi. Počevši od X stoljeća oni u Mezopotamiji i Španjolskoj već znaju dijeliti svodove na pododjeljke uz pomoć rebara; bilo je to dvjesta godina prije nego što su to znali na Zapadu (sl. 231). Oni su imali i veoma vješte tesare koji su djelali veoma zamršene, izvanredno bogato ukrašene stropove; muslimanski su graditelji, osim u nekoliko zgrada sa početka islama, upotrebljavali luk bez vodoravnih greda; navedeni svojom nagonskom sklonošću prema ukrašavanju, oni su svojim lukovima i svodovima dali veoma raznolike profile, pa su upotrebljavali: povišeni polukružni, potkovasti, višerežnjati, zupčasti, oštrouglo-slomljeni, vrhom izvrnuti i čunjasti luk; kadšto su čak ukrštali lukove na više katova (džamija u Kordovi, sl. 229).

Građevina što ju je pripremio graditelj imala je poslužiti kao podloga za ukras od pločica koji teži da pokrije cijelu zgradu. I sami konstrukcioni elementi naglo se pretvaraju u ukrasne motive; takav razvoj doživljava, npr., ugaona trompa koja je služila da se prijeđe od četvornoga plana na oblinu kupole; taj element islama se i umnaža u fragmente pa se tako pretvara u *mukarnu* ili trompu s visuljcima (stalaktitima), koji se najzad nakalemljuju na sve organe zgrade: na lukove, pandantife, kapitele, stropove, frizove, grede itd. (sl. 232). Ukras oblaganja zidova izvodi se isključivo u obliku arabeski a načinjen je od sadre, štuka, drva, mozaika, u Indiji od iščipkana mramora a u Perziji, pod utjecajem Safavida, od višebojne fajanse koja prekriva cio spomenik kao kakva tkanina.

* Arapske riječi Dženat-el-Arif znače: graditeljevi vrtovi; njima su označavani vrtovi u ljetnoj rezidenciji maurskih vladara blizu Alhambre. — *(Objašnj. prev.)*

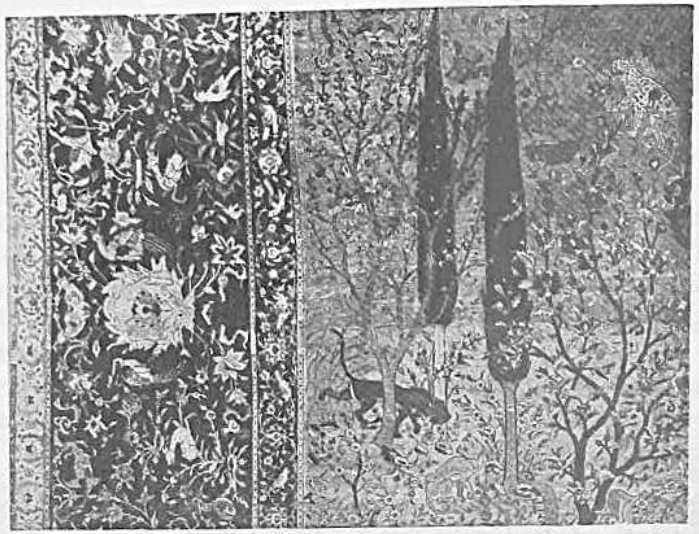
Izvor dekorativnih tema jesu građevinski ukrasi helenističke i bizantinske umjetnosti oživljeni voćem i životinjama. Malo-pomalo ti voćni i životinjski ukrasi gube u Mezopotamiji i Egiptu svaku reljefnost, njihov crtež sahne i najzad se pretvara u potpuno apstraktan ukras koji je nazvan *arabeskom;* ona izdvaja na tamnoj pozadini svoje trake, među sobom isprepletene na osnovi geometrijskih tema u kojima zvjezdani mnogokut ima bitnu ulogu (sl. 236). Muslimani su se obilno služili napisima u takozvanom *kufskom* pismu povađenima iz Kurana.

Umjetnički obrt

Dok su stanovnici evropskog Zapada još uvijek živjeli životom barbara, muslimanski su vladari znali u umijeće življenja unijeti profinjenost intelektualne kulture i materijalne raskoši. Oni su veoma cijenili ljepotu upotrebnih predmeta i ukrasa u svojim obitavalištima pa su u svojim palačama uzdržavali prave manufakturne radionice, dopremajući kadšto iz velikih udaljenosti umjetničke predmete ili kvalificirane umjetnike. Trgovačka razmjena među muslimanskim zemljama bila je tako živa da se tačno podrijetlo pojedinih sačuvanih predmeta često teško može odrediti.

Neraspoloženje muslimana da na naturalistički način prikazuju likove koji oponašaju živa bića odupiralo se stvaranju kiparskih djela, ali ono na području svjetovnih umjetničkih obrta ni izdaleka nije bilo onako strogo kao što se primjenjivalo pri ukrašavanju vjerskih građevina gdje vlada isključivo geometrijski stil. Islamska je umjetnost zapravo sve do modernih vremena produžila život starog istočnjačkog zoomorfnog i fitomorfnog[1] ukrasa, koji je ona mogla crpsti izravno na njegovim izvorima, u Iranu i Mezopotamiji, gdje je takav način ukrašavanja još uvijek cvao u krilu sasanidske civilizacije u trenutku kad su te zemlje pale pod vlast Arapa. Islamska je mjetnost, dakle, prikazivala žive oblike, ali u neku ruku stranputicom, posredstvom dekorativnog stiliziranja koje im oduzima svaku realnost i svaku moć vjernog predočavanja. Moguće je da je šiitska hereza koja je u više navrata vladala u Iranu, toj talionici islamskih umjetnosti, pogodovala toj proizvodnji dekorativnih slika, jer je u tom pogledu bila manje čistunski raspoložena od sunitskog pravovjerja. Služeći se u isti mah geometrijskom spekulacijom

[1] Ukras na osnovu bilja.



241. Perzijski sag. Detalj. XVI st.
Pariz, Muzej dekorativnih umjetnosti

i gipkom stilizacijom živih oblika, muslimani su raspolagali neiscrpnim repertoarom iz kog su izvukli veliko bogatstvo mogućnosti. Za vrijeme mongolske vlasti, počevši od XIII stoljeća, Perzija pokazuje veliku sklonost prema prikazivanju čovjekova lika, pa se to očituje poletom minijaturnog slikarstva. U svojoj posljednjoj fazi muslimanska umjetnost ponovo oživljava uvođenjem naturalističkih motiva iz cvjetnog carstva, pa to keramici i sagovima daje neku proljetnu mladost (sl. 241).

Muslimanski ukrasi po svojoj su biti višebojni. Nema sumnje, umjetnost izrađivanja tkanina prva je od islamskih obrtničkih umjetnosti. Najbolje končane i svilene tkanine od kojih se sastoji stari sasanidski dekor poznate su nam — za najstarije doba — samo u fragmentima, najčešće sačuvanima u riznicama zapadnih crkvi, koje su ih nabavljale uz visoku cijenu da bi njima omatale svetačke moći. Ta će umjetnost napredovati i na Zapadu, naročito u Palermu, u radionicama što su ih sicilski normanski kraljevi uzdržavali sa sjajnim uspjehom (sl. 233). Umjetnost sagova za podove koja je cvala u Perziji i Maloj Aziji bila je predmet žive trgovine sa Zapadom već u srednjem vijeku; najstariji sačuvani primjerci potječu tek iz XVI stoljeća; ali proučavanje istočnjačkih sagova može se ipak pomaći dalje unazad zahvaljujući brojnim prikazima tih sagova u zapadnjačkom slikarstvu već u XIV stoljeću. Sagovi što su se od kraja XVI

242. Fajansa s ocakljenim ukrasom. Rhages. XII—XIII st.
Pariz, Louvre

stoljeća tkali u Maloj Aziji ili u planinama Armenije (Širvan, Kubah) temelje se na principu geometrijske ili cvjetne stilizacije; isto vrijedi za sagove iz Turkestana (Buhara). Perzijanci su, u skladu sa svojim temperamentom, svoje sagove često oživljavali prizorima iz lova, iz borbi sa životinjama, a i naturalističkim prikazivanjem stabala i cvijeća (sl. 241); oni su očuvali na životu helenističke cvjetne i životinjske ukrase; njihovi su sagovi često veoma srodni suvremenim minijaturama (Ispahan, Teheran, Čuhagan, Horazan, Širaz, Tebriz itd.); indijski sagovi oponašaju perzijske; takozvani hispano-maurski sagovi, kojih se gotovo nijedan primjerak nije očuvao iz vremena prije rekonkviste, osnivaju se na geometrijskom principu. Istočnjačke sagove oponašali su u Kini, na Balkanu i, naročito uspješno, u Poljskoj.

Keramičke proizvode srećom su nam u velikom broju ponovo dala u ruke iskapanja ili su se oni sačuvali kao zidna prevlaka građevnih spomenika. Radionice u Mezopotamiji (Samarra) ili Perziji (Susa, Rhages) već su u samom početku pribavile ugled toj umjetnosti emajlirane fajanse koja je za vrijeme Ahemenida doživjela tako sjajan procvat. Njima zahvaljujemo izum ocakljenog ukrasa s kovnim odsjevima koji se prelijevaju od zlatnožute do bakrenocrvene i od smeđe do zelenkaste. Najljepši primjerci potječu iz radionica u Rhagesu, Sultanabadu i Rakki, iz XI, XII i XIII stoljeća. Proizvodnja zoomorfnih i fitomorfnih slikarija odlikuje se tu divnom fantastičnošću u kojoj geometrijski stil ima neznatno mjesto (sl. 242); u XVII stoljeću u Perziju će se uvući kineski utjecaj, dok će Mala Azija obnoviti svoj

repertoar naturalističkim, raskošno mnogobrojnim cvjetnim ukrasom. Ukras sa caklenim odrazom proširit će se cijelim islamom i na zapadnim granicama stvoriti hispano-maursku fajansu (Malaga, Valencija) koja će se održati još i poslije odlaska španjolskih muslimana (XIII—XVI st.). Tehnika u staklu što se s uspjehom primjenjivala u Siriji i Egiptu srodna je tehnici fajanse, jer se obogaćuje primjenom emajla (svjetiljke u džamijama).

Muslimanska umjetnost na kovinama rodila se u Mezopotamiji, gdje su bakarni rudnici dobavljali sirovinu. Već u X—XI stoljeću područje Mosula proizvodilo je zdjele, kotliće i vrčeve od rezbarena bakra; nešto kasnije, u XI stoljeću, pojavljuje se bakar s inkrustiranim nitima srebra, zlata ili crvenog bakra (postupak nazvan *damaskinura*, sl. 244); ta se umjetnost zatim proširila u Siriji i Egiptu. Njezine teme iste su kao i na fajansi. Združen s kositrom, bakar je u Mezopotamiji dao lijepe brončane predmete (česme, vrčeve, palionice za miomirise, zrcala, džamijske svjetiljke, krila vratâ) među kojima su najstariji mezopotamijskog podrijetla (vrčevi u obliku životinje, takozvani *akvamanili*) a potječu iz IX stoljeća i nastavljaju zoomorfnu umjetnost Sasanida; egipatski Fatimidi i španjolski Omejadi također su imali radionice obrađivača bronce; ti su predmeti jedini primjerci kiparstva u potpunom reljefu što ih pruža muslimanska umjetnost (sl. 243). Kordova, u X—XI stoljeću, i Sicilija u XII postale su specijalisti u toj oblasti. Kairsko stolarstvo isticalo se vajanjem drva; ta tehnika bila je svojstvena Koptima još u helenističko doba.

243. Zoomorfna palionica miomirisa. Perzijska umjetnost. Iskapanja u Gurganu. Početak XIII st.
Teheran, Muzej

244. Zdjela krstionice Louisa IX Svetog. Detalj. Mezopotamijsko-mongolska umjetnost. Sredina XIII st.
Pariz, Louvre

Perzijske i indijske minijature

Najstarija svjedočanstva iranskog slikarstva otkrivena su u »Vanjskom Iranu«, u turkestanskim svetištima što su ih između 760—840. ukrašavali ujgurski Turci, vjernici manihejske religije koja je podrijetlom iz Perzije; te zidne slikarije i rukopisi, srodni najstarijim sasanidskim slikarijama iz Bamijana (III—IV st.) a još više slikarijama kasnije, mongolske Perzije, potvrđuju kontinuitet iranske tradicije. Ali uza sve to, prva velika škola perzijskih minijatura što se sačuvala do danas bila je mezopotamijska škola iz vremena Abbasida (XII—XIII st.), a karakterizira je arapska inspiracija; ona prikazuje izrazito semitske tipove, očituje sklonost prema dramatskim kompozicijama, stil joj je opor i strog, kolorit skučen a faktura široka, tako da to nameće pretpostavku da je postojala i umjetnost fresko-slikarija (*Dioskoridova »Farmakopeja«*, početkom XIII stoljeća; *Haririjeve »Makame«*, Lenjingrad i Pariz, Bibliothèque Nationale, oko 1220, sl. 245; *Bidpajeve bajke*, Bibliothèque Nationale, oko 1230).

Za vrijeme mongolskih vladara minijatura postizava veličanstven razvoj koji je u skladu s poletom islamske književnosti, poetike, povijesti i nauke. Ta se umjetnost najprije razvila u Transoksijani (istočni Iran) a zatim, prateći mon-

245. Plovidba na Eufratu.
Minijatura iz Haririjevih »Makamâ«. 1222.
Pariz, Bibliothèque Nationale

golsko osvojenje, u Mezopotamiji; Mongoli su sa sobom donijeli dubok kineski utjecaj. Tipovi, odjeća, elementi krajolika imaju kinesko-mongolsko obilježje (*Kronika Rašid-ed-Dina,* Bibliothèque Nationale, oko 1310). U doba Timuridâ (1369—1500) taj se utjecaj skladno stopio sa starom iranskom podlogom i s arapsko-abbasidskom umjetnošću. Proizašavši iz tako plodnih izvora, minijatura se odlikovala izvanrednom gipkošću sredstava i veoma bogatim repertoarom oblika; liričnost prirode (životinje, cvijeće, travnjaci), mondeni život i romantički duh čine perzijsku manijaturu XV stoljeća donekle srodnom s kozmopolitskom umjetnošću koja je vladala u Evropi između 1380. i 1430. godine (francuska minijatura, Pisanellovo djelo u Italiji). Središte te umjetnosti bio je tada Herat, u Transoksijani (*Muhamedova Apokalipsa,* 1436, Bibliothèque Nationale); slavni Behzad odgovara kraju timuridskog doba; živio je u Heratu od 1469. do 1506, u službi posljednjeg predstavnika Timurove kuće, a zatim se, poslije pada te dinastije, preselio na dvor prvog Safavida, u Tebriz, gdje je 1529. umro, ostavivši za sobom cijelu jednu školu umjetnika (Sultan Mohamed, Ustad Mohamed), koji čine safavidsku školu. Ona se odlikuje stanovitim dekadentnim manirizmom (izduženost oblika, pregibanje tijela), sve izraženijom sklonošću prema prikazivanju mondenosti i izražavanju ljubavne liričnosti; minijatura teži da izađe iz knjiga i da oblikuje samostalne slike; portret se pojavio u vrijeme Behzada pa postaje veoma omiljen. Ta se

246. Žena obavlja pranje. Minijatura.
Radžputska škola. XVIII—XIX st.
Pariz, Muzej Guimet

škola nastavlja u XVII stoljeću gubeći pri tom svoje kvalitete kako labavljenjem svoga stila tako i prihvaćanjem naturalizma (Aga-Riza, Riza-Abbasi, Šafi-Abbasi).

U Indiji se pod mongolskim carevima (XVI—XVII st.) razvijala veoma bogata škola minijaturista kojoj izvori crpu iz minijaturnog slikarstva Perzije, gdje prvi mongolski vladari naručuju kopije tamošnje proizvodnje. Ali indijska se škola duboko razlikuje od perzijske naturalističkim duhom koji je tradicionalan u Indiji a još ga je ojačao evropski utjecaj što su ga po Indiji raznosili isusovci; evropska perspektiva ondje je zauzela mjesto perzijske panoramičke perspektive; minijatura je najčešće nezavisna i istupa iz knjige; portret se pretvara u proučavanje karaktera; slikari traže atmosferske efekte i prikazuju ih naturalistički (svjetlost se mijenja ovisno o vremenu dana); čulni erotizam što se u njima izražava potječe iz najstarijih temelja indijske duše (sl. 246).

Perzijske i indijske minijature izrađene su na papiru, a tehniku rada s papirom muslimani su naučili od Kineza. Knjige su presvučene raskošnim uvezima (tu je knjigovezačku umjetnost možda započeo Egipat, kamo je ona dospjela iz helenističkog doba). Egipat je iluminirao raskošna izdanja Kurana potpuno geometrijskim ukrasom.

MISTIČKI NATURALIZAM

247. Hubert i Jan Van Eyck (flamanska škola). Skupina Djevica-mučenica. Detalj s krilnog oltara Mističkog janjeta.

Gand, Crkva Saint-Bavon

SEDMO POGLAVLJE

Evropska umjetnička kultura u XV stoljeću

Poslije velikog evropskog jedinstva u XIV stoljeću što ga zahvaljujemo prevlasti gotike koju je nametnula Francuska, XV stoljeće predstavlja neobičnu zbrku. U njem se među sobom bore dva načela: rasplamsani stil, posljednja preobrazba gotike, i renesansni stil. Budući da je Francuska bila oslabljena stogodišnjim ratom, dvije su stvaralačke oblasti u to vrijeme: Italija i Flandrija; time ova posljednja slavno ulazi u evropsku kulturu.

Ali ipak, iznad bezbrojnih lokalnih i nacionalnih raznolikosti i usprkos dubokim razlikama prividnih oblika, nije nemoguće razabrati zajedničko načelo jedinstva u tom tako bogatom stoljeću. Umjetnost je dotad bila tek funkcija religioznog vjerovanja koje podnosi samo onoliko podataka iz prirode koliko može poslužiti njezinu idealu; ali sada ona,

MISTIČKI NATURALIZAM

248. Stefano da Zevio (veronska škola). Bogorodica u vrtu. Detalj.

Verona, Gradski muzej

oslobođena toga teološkog robovanja, postaje sredstvom upoznavanja vanjskoga svijeta; zrcalo je u neku ruku simbol te nove umjetnosti, koja je odraz prirode, pa usprkos stilskim oprekama, bar u slikarstvu, iste pojave uzbuđuju obje škole-matere, i flamansku i talijansku.

Veo simbolizma razdire se, ali svijet, viđen novim pogledom, zablještava umjetnika kao kakav čudesni kazališni prizor. Ljepota svemira još je uvijek duboko prožeta misticizmom pa mu se ukazuje kao slika (a ne više kao simbol) raja; kod Fra Angelica, Gentila da Fabriano, Pisanella, kao i kod braće Van Eyck i porajnskih slikara, djevice, anđeli i sveti pustinjaci izlaze da skaču od radosti po proljetnim čarobnim travnjacima; u osvitu pozitivističkog doba san o ljubavi mistika iz Assisija rađa svojim najljepšim cvijećem.

Ali uza sve to, svijet će uskoro, uz pomoć inteligencije, biti sagledavan kao predmet upoznavanja a ne više kao povod za izljeve osjećaja i mašte.

Središnji problem koji muči umjetnike u to vrijeme je osvojenje dubine i prostornih vrednota. Ta strast za tri dimenzije osigurat će prevlast kiparstva nad svim drugim umjetnostima; to je veliko načelo jedinstva toga stoljeća u cijeloj Evropi i po tome su Konrad Witz, Paolo Uccello i Ro-

MISTIČKI NATURALIZAM

249. Majstor sa srednje Rajne. Vrtić u raju. Oko 1420.
Frankfurt, Institut Staedel

gier Van der Weyden braća. Nema sumnje, postupci su različiti, Flamanci napreduju u prostoru pipajući u mraku, puštajući da ih vodi nagon, dok će Firentinci u traženju prostornih vrijednosti postupati racionalno, pa će kao mjernici uhvatiti prostor u mreže geometrije; jedan Dirk Bouts, u Flandriji, dobro će poznavati svu moć linearne perspektive; ali ipak, nije to ono što je odgovaralo Flamancima; Jan Van Eyck će potpuno osjetnim izražavanjem atmosferskih vrednota na svega nekoliko četvornih centimetara sugerirati neograničenu dubinu daljina.

Oko umjetnika, koji zauzima stav promatrača, odsad vidi kako se pred njim pruža neizmjerno polje istraživanja: beskonačna raznolikost ljudskih i prirodnih oblika u svemiru. To će istraživanje čovjek sa sjevera vršiti bez smisla za sistematičnost, izgrađujući iz dana u dan cio jedan rječnik kretnja, izražaja, tipova ljudskih lica i prirodnih oblika. Ali za Italiju to je egzaktna nauka; Vinci, najznačajniji čovjek kvatročenta, sanjat će o tome da slikarstvo učini krunom ljudskih znanja, jer reproduciranje oblika živih stvorenja zahtijeva da bude znanstveno proučen cio svemir.

Italiju je u njezinu razvoju gotovo jedno stoljeće zadržavao imperijalizam gotike koji je ona, htjela-ne htjela, kao i druge evropske nacije, morala podnositi; ali počevši od prvih godina XV stoljeća počinje na tom poluotoku procvat vla-

stite umjetničke kulture kome su dali ime preporod ili renesansa. Švicarski historičar Jakob Burckhardt definirao je 1860. renesansu kao afirmaciju pojedinca koji istupa iz srednjovjekovnog bezimenog mnoštva. Odsad će umjetničko biti snažno obilježeno ličnošću svoga autora i ta stvaralačka djelatnost inteligencije na području umjetnosti bit će smatrana jednom od najslavnijih djelatnosti u ljudskom životu. S razine obrtnika umjetnik će biti izdignut na razinu vladara duha. Ali uza sve to, još uvijek nije bilo došlo vrijeme kad će veliki samotnici, s ovlastima svoga suvremenog društva, izaći iz svog pustinjaštva da bi poražavali čovječanstvo munjama svojih poruka. U njezinu nastojanju da se odsad sve više udaljava od puka, renesansnu umjetnost uzdiže oduševljenje cijele jedne aristokratske klase koja se sastoji od mecena i intelektualaca. Ona je »vladarevo djelo« pa je, više nego u prethodnim razdobljima, kad je umjetnost nosio kolektivni polet cijeloga društva, ona sada ovisna o mecenatstvu. Umjetničko je djelo oslobođeno svake duhovne ili svjetovne korisnosti, pa postaje »umjetnički predmet« i svrha mu proizlazi iz njega samoga. Ono je stvoreno za čin čiste kontemplacije za koji je sposobna samo prosvijećena elita. Plodnost i raznovrsnost talijanske umjetnosti kvatročenta okoristit će se političkom podijeljenošću poluotoka na kneževine, koje su među sobom bile suparnice pa su se među sobom takmičile i na kulturnom planu: Mediječji u Firenci, Aragonci u Napulju, Sforce u Milanu, Este u Ferrari, Gonzague u Mantovi, Montefeltre u Urbinu otimali su se za ugledne umjetnike. Budući da su svjedočanstva o čovjekovoj veličini bila dragocjena, vladari će umjetnička djela »skupljati u zbirke« i tako stvarati neprocjenjive riznice: zamisao muzeja kao hrama namijenjenog obožavanju Ljepote seže u vrijeme renesanse.

Umjetnost kvatročenta najjunačniji je pokušaj što je ikad izveden u nastojanju da se svijet svede na čovjekovo mjerilo. Sve što u svemiru ne može biti opaženo ljudskim osjetilima ili čovjekovom inteligencijom, sve beskonačno u prirodi, sve težnje duše prema drugome svijetu poslije smrti, sve što je moguće zapaziti samo mističkim osjetilom i što izmiče čistoj lucidnosti — sve je to izbačeno iz svijeta kojim vladaju te umjetnosti, graditeljstvo i kiparstvo, koje, u krajnjoj konzekvenciji, od njega uzajmljuju i sam svoj smisao. Na tom putu humanizma kvatročento je odmakao mnogo dalje negoli ona antika za koju je vjerovao da je preporađa; mora da je to osjećanje »čovjeka kao mjere svih stvari«

OPSJEDNUĆE RELJEFNOŠĆU

250. Conrad Witz. Sabobay i Benaja. Detalj s krilnog oltara iz Zrcala spasa. Oko 1435.

Basel, Muzej

251. Andrea del Castagno. Portret Pippa Spana.

Firenca, Crkva Sant' Apollonia

bilo veoma snažno ukorijenjeno u čovjeku Sredozemlja, kad je poslije četrnaest stoljeća kršćanstva, u kom je ljudsko biće živjelo pogrbljeno pod božjim jarmom, moglo ponovo šiknuti na površinu s tolikom snagom. Zbog potrebe da se prihvate vrednote za koje je duh tražio da imaju prednost, Vjera je ustupila mjesto onom nagonu saznavanja koji navodi čovjeka da prihvaća samo one ideje kojima na temelju razmišljanja priznaje prvenstvo. Racionalizam je pravo načelo talijanske renesanse; ono upravlja svim njezinim istupima, kako na području misli tako i na području umjetnosti. Posvetivši se poznavanju prirode, umjetnost je počela racionalno promatrati pojave vanjskog svijeta; ali tome osvojenju vidljivog svemira suprotstavljalo se ne manje logički vođeno spekulativno istraživanje apstraktnih pravila Ljepote. To protivurječje prouzrokovalo je napetost iz koje se rodio niz genijalnih ostvarenja kakvima čovječanstvo, nema sumnje, nikad nije stvorilo premca. I sama grčka umjetnost nije doživjela takvo obilje talenata; istina je da je antički humanizam našao izraza i u filozofskim spekulacijama čemu Italija nije dala ništa ravna. Renesansni je humanizam našao svoj najsnažniji izraz u stvaranju na području plastike, dok su

SLIKARI SKLADA

252. Hans Memling. Bogorodica s djetetom. Detalj. Krilo diptiha Martina Van Nieuwenhovea. 1487.

Bruges, Bolnica Saint-Jean

253. Perugino. Sveta porodica. Detalj.

Pariz, Louvre

254. Majstor iz Moulinsa. Bogorodica i dijete. Središnja ploča Moulinskog triptiha. Detalj. Oko 1498.

Moulins, Katedrala

djela čistog mišljenja ostala pod prejakim dojmom uskrsnuća antičke filozofije. Italija kvatročenta možda je najznačajniji primjer kulture koja je u bîti mislila u likovnim oblicima.

Intelektualna oštrina Firentinaca, njihova strast za upoznavanjem predodređivala ih je da budu predvodnici i učitelji kulture koja se rađala. Uz dinastiju Medičejaca, a naročito uz starog Cosima, koji je utemeljio njezino bogatstvo, ostaje vezana ona slava renesanse u njezinu prvom cvatu koja je cijelo jedno stoljeće održavala tako visok ugled Firence. U prvu polovinu kvatročenta pada, u sjevernim i središnjim pokrajinama (Lombardija, Marche), posljednji rascvat gotičke estetike. Oko 1460. jedno novo žarište u po-

krajini Veneciji (Padova, grad Venecija) izrađuje vrednote koje su tuđe intelektualističkoj estetici Firence. Povezivanjem Firence i Venecije rodit će se umjetnost XVI stoljeća.

Druge evropske zemlje nisu previdjele sjajni primjer Italije, ali je trebalo najprije da se u njima smiri tugovanje za onim čarobnim svijetom što je nestajao u daljinu prošlosti, i zbog toga je sjevernjačko XV stoljeće stvorilo nekoliko najdubljih izraza srednjega vijeka. S osjećajem duboke boli Saznavanje se u ljudskim duhovima bori s Vjerom; umjetnost XV stoljeća, koja je toliko puta izrazila strahotu smrti, svjedok je toga potresnog spora; moglo bi se reći: koliko je god Italija slavila veličinu čovjeka, toliko se sjevernjačka civilizacija grčevitije i očajnije hvatala kršćanstva nastojeći da tu veličinu smanji. Ni sama Italija nije bila posve slobodna od tih strasnih sporova, kao što to potvrđuje tragička i pobjednička ofenziva njemačkog rasplamsanog stila protiv ferarske škole. Usred tolikih zapreka renesansni je duh polagano krčio svoj put. Francuska mu je bila bliže od ma koga, i onaj Jean Fouquet, umjetnik tako jasne genijalnosti, svjetovni je brat Fra Angelica. Ali ipak, činilo se da su okolnosti nerazmrsive i da je Sjever osuđen da nikad ne izađe iz guste šume kasne gotike, kadli se oko 1480—1490. u cijeloj Evropi zavjesa odjednom razderala; kao da su jedni drugima zadali riječ, umjetnici svih narodnosti odbacuju muke ekspresionizma; i sama Italija odustaje od

255. Katedrala u Firenci. Zvonik izradio Giotto, a kupolu (1420—1434) Brunelleschi.

oporosti svoga stila usmjerenog prema Istini. U Veneciji Bellini, u Umbriji Perugino, u Firenci Ghirlandaio, u Flandriji Memling i Gerard David, u Njemačkoj Holbein Stariji ili Tilman Riemenschneider, u Francuskoj Michel Colombe i Majstor iz Moulinsa zanose se smirenim vizijama skladnih oblika. Otpor je bio pobijeđen; kroz probijene brane Italija će zapljusnuti svojim talasima Sjever i ta će provala prouzročiti krizu koja će još dugo odzvanjati nad umjetničkim sudbinama Evrope.

1. Polet renesanse u Italiji

Graditeljstvo

Prinova velikih Firentinaca s početka stoljeća sastojala se od toga što su odlučno odbacili načela gotike i pokušali da obnove građevinske oblike što ih je izradila klasička antika. Budući da nikad nisu shvatili intimnu strukturu gotičkog graditeljstva, nije im bilo teško da ostave ono što je za njih bio tek dekor. Proučavajući još od prvih godina četrnaestog stoljeća tada još gotovo netaknute ostatke staroga Rima, graditelj Brunelleschi i kipari Donatello i Ghiberti postadoše tvorcima te reforme.

Na području građevinske plastike, renesansa se udaljava od složenih cjelina i zamršenih planova gotike da bi se vratila jednostavnim kompozicijama, određenim i jasnim obujmovima, čistim površinama koje je toliko brojnim primjerima još uvijek pružala rimska umjetnost. Velika zamisao toga vremena bit će zgrada s centralnim planom, raspoređena oko jedne kupole; remek-djelo toga tipa ostvario je Bramante Crkvom sv. Petra u Rimu. Završivši djelo koje je otpočeto u XIV stoljeću, Brunelleschi (1377—1446) je okrunio velikom kupolom (106 metara pod lanternom), koja se nadahnula rimskim Panteonom, kor crkve *Santa Maria del Fiore*. Crkvama *San Lorenzo* (sl. 258) i *Santo Spirito*, dao je, napuštajući srednjovjekovne oblike, jasan sklad bazilika. Kupola crkve Santa Maria del Fiore dana je u natječaj 1417, a sagrađena je od 1420. do 1434. (sl. 255). San Lorenzo, crkva Mediječjaca, započeta je 1416. i brzo završena. Na toj zgradi, kao i na kapeli dei Pazzi crkve Santa Croce (poslije 1430), Brunelleschi je obnovio antički repertoar ukrasa: korintske stupove, krovišta, frontone, kanelirane pilastre, ro-

256. Palača Ruccellai u Firenci. Sagrađena po planovima Lea Battiste Albertija. 1446—1451.

257. Kartuzijanski samostan u Paviji. Prozor pročelja. Gradnju su započeli 1473. Mantegazza i G. A. Amadeo.

zete, ukrasne vijence, lance od cvijeća i lišća, strehe, jajolike kimatione, zupce, polukružne lukove.

Brunelleschijev i Donatellov učenik Michelozzo (1391—1472) stvorio je tip firentinske palače (*palača Medici-Riccardi*), veliku kamenu kocku, oživljenu ukrasom po antič-

258. Brunelleschi. Crkva San Lorenzo u Firenci Glavna lađa. Započeta 1419.

259. Mauro Coducci. Palača Vendramin, Venecija. Oko 1500.

kom uzoru i natkrivenu monumentalnom strehom; ta je zgrada, kao i antička kuća, zatvorena prema spoljašnjosti a u unutrašnjosti krije ljupko dvorište s arkadama (*cortile*).

Leon Battista Alberti (1404—1472) bio je najspekulativniji um toga stoljeća; iz njegovih istraživanja proizaći će Bramanteova umjetnost; on je sastavio prvu raspravu o graditeljstvu (*De re aedificatoria*); ali on se zadovoljavao samo potpuno intelektualnim postignućima pa će većinu njegovih crteža najčešće ostvarivati drugi.

Na *palači Ruccellai* (1446—1451) Alberti je na pločastom ukrasu fasade uveo načelo nizanja stilova u vertikali (dorski, jonski, korintski) što ga je primjenjivala antika (sl. 256). Crkva *Sant' Andrea u Mantovi*, sagrađena po njegovim crtežima krajem stoljeća, jednobrodna je građevina koja je inspirirala Vignolinu crkvu Gesù u Rimu. Na *Tempio Malatestiano* u Riminiju (oko 1446) on se pri izradi pročelja inspirirao jednim antičkim slavolukom.

Jedno od najljepših ostvarenja kvatročenta je veliki dvorac što ga je u Urbinu, u pokrajini Marche, dao podići vojvoda Federico da Montefeltre. Započet je oko 1455. a završen oko 1480. Na njemu su radili Dalmatinac Lucijan Vranjanin (Laurana) a zatim Sijenac Francesco di Giorgio. Nigdje nije ukrasna skulptura dosegla veću profinjenost. Vojvodski stan sastoji se od različitih soba s humanističkom namjenom: jedna dvojna kapela s hramom muza, jedan *studiolo* ili soba

260. Lorenzo Ghiberti. Stvaranje Adama i Eve. Bronca
Ploča Rajskih vrata u krstionici u Firenci.

za razmišljanje i učenje koja je ukrašena portretima velikih ljudi i mozaikom od drvenarije sa simboličkim motivima.

U drugoj polovini stoljeća firentinski su graditelji razvijali načela što su ih postavili umjetnici prethodne generacije. Najljepša firentinska palača toga stoljeća, *Palazzo Strozzi*, započeta je 1489; gradnju je možda počeo Bernardino da Maiano. U sienskoj je pokrajini Bernardino Rosellino (1404—1464), koji je bio i kipar, okitio veličanstvenim spomenicima (palača i katedrala) gradić Pienzu, po narudžbi pape Pija II Piccolominija koji je bio rodom iz tog mjesta. Uzevši za osnovu plana grčki križ, sagradio je Giuliano da Sangallo (1432—1490) malu crkvu savršenih proporcija; to je *Santa Maria delle Carceri*, u Pratu (između 1485. i 1491); njegov mlađi brat, Antonio da Sangallo Stariji (1455—1534), ponovio je tu osnovu izgradivši crkvu *San Biaggio*, u Montepulcianu (između 1518. i 1528), ali je pri tome taj tip modernizirao. Na svim firentinskim spomenicima s kraja XV stoljeća ukrasno je kiparstvo ograničeno na građevinske elemente (kapiteli, frizovi), ali je na tom skučenom polju kiparu ostavljena velika sloboda invencije, pa on temama, posuđenima iz antike, ostvaruje remek-djela.

U prvoj polovini XV stoljeća klica renesanse razvija se samo u Firenci, usred Italije koja je još potpuno u vlasti rasplamsanog stila gotike; Milano tada gradi svoju katedralu, Napulj i Sicilija primaju gotiku posredstvom Španjolske, Venecija podiže u gotičkom stilu svoje čipkaste palače (*Ca' d'Oro*, između 1421. i 1440) i nalazi zadovoljstvo u ukrasima cvjetnog kiparstva. Ali ipak, u drugoj polovini toga stoljeća novi se stil proširio po cijeloj Italiji. Lombardija, koju je više od ijedne druge pokrajine obilježio pečat gotike, primijenila ju je u izmiješanu obliku davši joj izrazito slikovito obilježje. Pridobiven za shvaćanja firentinske sredine, Antonio Averulino, zvan Il Filarete, započeo je 1467. *Ospedale Maggiore* (gradsku bolnicu) u cvjetnom stilu koji se koristi novim ukrašavanjem, ali u gotičkom duhu. *Kartuzijanski samostan u Paviji* (sl. 257), osnovan 1396, podigao je 1428. Giovanni Solari a nastavio Giovanni Antonio Amadeo (1447—1522); to je najslavniji primjer toga ukrašavanja na milanski način; Evropa će upoznati talijansku renesansu više po tome stilu nego po firentinskome; uostalom, on će joj biti dostupniji. Najznačajniji rimski spomenik iz XV stoljeća je *Palazzo di Venezia*, započet 1465. po planu nekog nepoznatog graditelja, možda Albertija; visina što je ima njezin *cortile* znatno je u vremenskoj prednosti pred načinom gradnje u tome stoljeću i naviješta način kako je građeno dvorište *Sv. Damazija* u Vatikanu što ga je sagradio Bramante. Venecija je kasno i veoma naglo prešla s gotike na renesansni stil. On je prodro zahvaljujući Pietru Lom-

261. Donatello. Navještenje. Mramor. Oko 1435.
Firenca, Santa Croce

bardu (umro 1515) kiparu i graditelju koji je sačuvao još ponešto bizantinskoga duha u arhitekturi i ukrasu onoga mramornog dragulja što ga predstavlja crkva *Santa Maria dei Miracoli;* Mauro Coducci (umro 1504) gradio je crkve veoma čista stila, a s *palačom Vendramin* (oko 1500), sagrađenom na Canal Grande (sl. 259), stvorio je tip venecijanske renesansne palače koja je svojom arhitekturom, bogatom prozorima i tradicionalnom u Veneciji, živa opreka firentinskoj palači koja potječe od tvrđave.

Kiparstvo

U likovnim umjetnostima, kiparstvo je glavna umjetnost toga doba pa su kipari najmanje dvadeset i pet godina prije slikara otkrili novu umjetnost; ovi će neprekidno svraćati poglede na kipare učeći na njihovima, već ostvarenim iskustvima. Kip je ideal toga vremena. Nema sumnje, kiparstvo zahvaljuje taj istaknuti položaj činjenici što je ono izrazito »tjelesna« umjetnost, i to u vremenu koje je sebi postavilo kao zadaću da obnovi i uspostavi ljepotu i snagu ljudskog tijela. Osim toga, ono uživa povlasticu da je postavljeno u stvarnom prostoru, a sve su umjetnosti kvatročenta obuzete brigom kako da osvoje tri dimenzije prostora, bilo u stvarnosti (kiparstvom) ili prividno (slikarstvom). Uporedo s klesanjem mramora razvija se kiparstvo u bronci, koje, uostalom, u Italiji nikad nije bilo posve izobičajeno.

Od velikih majstora koji su stvorili novu plastiku samo je Jacopo della Quercia (1374—1438) rođen u Sieni i nije bio Firentinac. On je na portalu crkve *San Petronio* u Bologni i na *Fonte Gaia* u Sieni jednim zamahom, zbitom modelacijom uspio izraziti onu snagu ljudskog tijela koja će opsjedati cijelo to stoljeće i koju će u punoj mjeri ostvariti Michelangelo. Firentinci Lorenzo Ghiberti (1375—1455) i Donatello (1382?—1466) sporije se oslobađaju duha gotike. Ghiberti je od nje sačuvao još nešto smisla za bujnu slikovitost, naturalistički lirizam i kanon izduženih proporcija, ali on umije rasporediti svoju kompoziciju u bareljefu u dubinu prostora postupkom *schiacciato* (spljošteno modeliranje) što ga je on uveo i koji uspijeva da veoma malom debljinom materije (mramora ili bronce) pobudi dojam velike dubine, zahvaljujući izraženom skraćenju modelacije.

Ghiberti je dobio nagradu na slavnom natječaju za *druga brončana vrata na krstionici u Firenci* (1402) kojim su počeli veliki kiparski pothvati toga stoljeća; pri tom je pobijedio Jacopa della Quercia i Brunelleschija, koji su se također natjecali. Od 1403. do 1423. izradio je ta druga vrata u stilu koji je još bliz gotici i koji se inspirirao prvim vratima što ih je izvajao Andrea Pisano (u XIV st.). Treća vrata (ostvarena od 1425. do 1452) a koja je Michelangelo nazvao *vrata raja* (i zbog sadržaja i zbog njihove ljepote) pružaju njegovu osobnu umjetnost u potpuno izgrađenu obliku; iskoristivši izvanredno virtuozno debljinu metala, uspio je dočarati dojmove dubine kakvi su svojstveni slikarstvu (sl. 260).

Ghibertijev genij, kao što to vrijedi i za Fra Angelica, vodio ga je prema izražavanju sklada; naprotiv, Donatella oduševljavaju dramatska napetost i strasno osjećanje veličine; od samih svojih početaka, talijanska se umjetnost koleba između ta dva puta; jedan od njih dovest će do Rafaela, a drugi do Michelangela. Mnogo slobodnije od Ghibertija nadahnjivao se antičkim kiparstvom Nanni di Banco (1384?—1421). Donatello će prvi uvesti poganske motive. I opet u opreci s Ghibertijem, on je neprijemljiv za čari prirode pa je sva njegova umjetnost posvećena slavljenju čovjekova tijela; on proučava njegovo unutrašnje ustrojstvo s analitičkom pronicavošću koja kadšto toliko ističe mišiće i tetive, kao da je modelu bila oguljena koža. On oslobađa kip od graditeljstva, s kojim je on bio vezan još od srednjega vijeka, pa ga je pretvorio u odvojen oblik, jednako vrijedan sa svih svojih strana i zamišljen kao puni obujam u svim trima prostornim dimenzijama. Njegovu je dušu strasno mučila ljudska drama pa je time bio izravni prethodnik Michelangela.

Njegova prva djela u katedrali u Firenci (*Sv. Marko,* 1415), u Or San Michele (*Sv. Juraj,* 1416) ili u zvoniku katedrale (*Proroci,* 1427—1436), još se oslanjaju na arhitekturu. Jedno njegovo putovanje u Rim (1432—1433) na kom ga se duboko dojmila antika, oslobodilo je Donatella njegova dramatskog ekspresionizma; otad je slavio ljepotu ljudskog tijela u cvijetu mladosti (*Ljubav; David; Sv. Ivan Krstitelj; Navještenje,* iz Santa Croce, sl. 261, *Amoreti (putti) pri plesanju,* na propovjedaonici u Pratu ili na pjevaonici (*Cantoria*) u *Museo dell'Opera del Duomo,* u Firenci); ali brončani bareljefi u bazilici Sant' Antonio (»Il Santo«) u Padovi (1444—1448) svjedoče da je ojačala njegova sklonost prema dramatskome a također i želja da oponaša fluidnost slikarstva. Godine 1453. postavljen je u Padovi konjanički

262. Donatello. Kip Gattamelate, u Padovi. Bronca. 1447—1453.

263. Andrea del Verrocchio. David. 1476.

Firenca, Muzej Bargello

kip *kondotiera Gattamelate* koji je manifestacija samopouzdane snage, pri čemu se Donatello inspirirao kipovima rimskih careva. Taj konjanički lik jedan je od najviših izraza humanističke gordosti kvatročenta; on je simbol slavodobića inteligencije nad surovom snagom (sl. 262).

U drugoj polovini stoljeća firentinsko kiparstvo očituje istu pojavu popuštanja uznemirenosti koja se može opaziti u slikarstvu i graditeljstvu. Donatellova umjetnost vlada cijelom idućom generacijom. Samo se Luca della Robbia (1400—1482) ne napaja s toga izvora; on je na području višebojne keramike (sl. 264) stvorio pobožne slikarije koje svojom nabožnošću i podatnim stilom sjećaju na Fra Angelica; ali on se više od ikoga nadahnjuje skladom antičke draperije. Obrađivači mramora Mino da Fiesole (1431—1484), Desiderio da Settignano (1428—1464), Antonio Rosellino (1417—oko 1478), Benedetto da Maiano (1442—1497) ukrašivači su koji nastoje sačuvati donatelovsku draž, ali je čine ponešto dosadnom. Naprotiv, Sienac Agostino di Duccio (1418—oko 1481) izražava tu draž s maniratističkom upornošću (sl. 265). Obrađivači bronce crpli su kod Donatella snažniji smisao za analizu i kadšto ga dovodili do manirizma; takav je slučaj Bertolda (umro 1491) koji je na malim kipovima vulgarizirao umjetnost svoga učitelja i

264. Luca della Robbia. Bogorodica s djetetom. Emajlirana terakota.

Firenca, Muzej Bargello

265. Agostino di Duccio. Anđeli-glazbenici. Mramor. 1460.

Perugia. Oratorio di San Bernardino

zlatara Antonija Pollajuola (1431—1498). Najgenijalniji je Andrea Verrocchio (1435—1488) kome dugujemo mladog *Davida* čeličnih tetiva (sl. 263) i, nadasve, konjanički kip *Colleonija* (Venecija, 1485) koji je odgovor na Donatellova *Gattamelatu* i na kom je osjećanje snage i gordosti kvatročenta dovedeno do zanosne afirmacije.

Donatelovska umjetnost prodrla je u druge pokrajine Italije u drugoj polovini stoljeća. Kiparstvo je tu radije poprimilo obilježje ukrasa primijenjenog u graditeljstvu; takav je slučaj Mattea Civitalija (1435—1501), iz Luke, i Lorenza Vechieta (1412—1480), iz Siene. *Slavoluk Aragonaca*, u *Castel Nuovo*, podignut je između 1451. i 1453; njime započinje napuljska renesansa; ta velika skupina kipova nekoć se pripisivala Francescu Vranjaninu (Laurana), podrijetlom Dalmatincu (može se pratiti od 1458. do 1502), ali su mu na tom poslu pomagali brojni umjetnici. Antonio Rizzo (umro 1498) unio je donatelovski stil u Veneciju. Od njega se očuvala samo Lombardija, privržena svojim gotičkim tradicijama; deklamatorska umjetnost Niccolòa del Arca (umro 1494) i Guida Mazzonija (1450—1518) ostaje snažno obilježena njemačkim utjecajem.

266. Pisanello. Priviđenje sv. Eustahija.
London, National Gallery

Slikarstvo

Na sjeveru, u Lombardiji, toj staroj italskoj provinciji »dugokose Galije«, očitovala se već krajem XIV stoljeća strast prema naturalizmu, i to najprije u zoološkom i botaničkom obliku, kod divnih crtača i iluminatora kao što je bio Giovanni de Grassi. U toj sjevernoitalskoj sredini, još duboko prožetoj feudalnom kulturom, stari se viteški i dvorjanski ideali, koji su očarali maštu srednjega vijeka u prvoj polovini XV stoljeća, još jednom razgaraju u posljednjem cvjetanju; otkriće prirode na neki se način stavlja u službu čudesnoga. U Veroni su Stefano da Zevio (između 1374. i 1438, sl. 248) i Antonio Pisanello (prije 1395—1455) posljednji odjek srednjega vijeka; a ipak, u svojim studijama životinja, Pisanello pokazuje žarku radoznalost kvatročenta; životinju on shvaća kao živu arabesku i prikazuje njezinu dekorativnu ljepotu, kakvoću perja i krzna, ne vodeći brigu o anatomskom ustrojstvu, o tome nastojanju koje je Firentince vodilo u njihovu izučavanju ljudskoga tijela (sl. 266).

Pisanellova slikarska djela veoma su rijetka i obuhvaćaju samo nekoliko slika i freske u Veroni koje prikazuju *Navještenje*, u crkvi San Fermo Maggiore, i, u Crkvi sv. Anastazije, u legendarnom stilu izrađen prizor *Sv. Juraj oslobađa princesu* (između 1433. i 1438). Isti umjetnik izrađivao je i

267. Gentile da Fabriano. Poklonstvo triju kraljeva. Detalj. 1423.
Firenca, Museo degli Uffizi

medalje (sl. 280), i to ga je navelo da u slikarstvu izumi portret u profilu (*Princesa d'Este*, u Louvru).

Taj naturalistički lirizam osvojio je srednju Italiju, prodro u pokrajine Marche i Umbriju, gdje je združivši se s drugim osjećajnim stilom — sa starim sienskim stilom — rodio jednog divnog slikara; bio je to Gentile da Fabriano (1370—1427); njegovo je remek-djelo *Poklonstvo triju kraljeva* (muzej Uffizi, Firenca); to je povorka vladara, još posve prožeta legendarnim čarom srednjega vijeka (sl. 267).

Pisanello i Gentile predstavljaju u Italiji ono što bi se moglo nazvati »mistički naturalizam«; to je stav obožavanja prema čudima prirode što su ih u srednjem vijeku označavali nazivom *mirabilia*. Firenci će pripasti čast da započne doba znanstvenog naturalizma.

Firentinska slikarska škola bila je u znatnom zakašnjenju za slikarstvom pa je tek oko 1425. uspjela raskinuti lance što su je kao zarobljenicu vezali uz neki starački đotizam, jedva nešto pomlađen iskrenošću što ju je u svoje radove unosio kamaldolski redovnik* don Lorenzo Monaco

* Kamaldolski red prvobitno je ogranak benediktinskog reda, koji se odlikovao pustinjaštvom i strogom apstinencijom; osnivač mu je, u prvoj četvrti XI stoljeća, sv. Romuald. Odlukom pape Paskala II, red se 1113. osamostalio. — *Objašnj. prev.*

268. Masolino. Herodova povijest. Detalj. Freska. Oko 1420.
Castiglione Olona, Krstionica

(oko 1370—1425?). Osnivači firentinske škole jesu: Masolino (1383—1447) (sl. 268), Fra Angelico i Masaccio. Premda je Fra Angelico kršćanin, dok Masaccio uvodi poganski humanizam, obojica svojom plastikom pripadaju renesansi. Fra Angelico je raskršće putova što dolaze iz prošlosti i upravljaju se prema budućnosti; premda je mislima duboko ponirao u nebeska blaženstva, njega ništa manje ne zanosi želja za otkrivanjem što oduševljava njegovo pokoljenje. On zajedno s Paolom Uccellom stvara perspektivu, s Masacciom osvaja modelaciju, izgrađuje zakone skladnog komponiranja dovevši do savršenstva onaj raspored na *Sacra conversazione* koji je u polukrugu sjedinio svece oko Djevice Marije i raspored što ga je ostvario u svojoj *Krunidbi* (sl. 269). Već sama vedra apstraktnost njegova stila učinila ga je klasikom, etapom između Giotta i Rafaela.

Guido da Pietro da Fiesole, nazvan Fra Angelico (umro 1455) kasno se počeo baviti slikarstvom; sporo se odvojio od goticizma iluminacija; stupivši u dominikanski samostan u gradu Fiesole (1407), ukrasio je freskama *samostan San Marco* što ga je 1436. osnovao Cosimo Medici za firentinske dominikance. Godine 1445. pozvao ga je papa Eugen IV u Rim, pa je 1449—1450. ukrasio freskama *studio Nikole V* u Vatikanu (prizori iz života sv. Stjepana i sv. Lovre). Veoma je mnogo proizvodio i mnogo su mu pomagali njegovi učenici.

269. Fra Angelico. Krunidba Bogorodice.
Firenca, Museo degli Uffizi

Ljudsko stvorenje je kod Fra Angelica još uvijek ono lomno biće kome je bog izvor njegova uzvišenja. Masaccio (1401—1428) će prvi u slikarstvu bez prešućivanja definirati likovni i humanistički ideal renesanse. Umro je sa dvadeset i sedam godina pa je ostavio gotovo samo freske *Život sv. Petra,* u kapeli Brancacci crkve Santa Maria del Carmine u Firenci, ali u tom su se svetištu formirali svi talijanski umjetnici do Rafaela i Michelangela (sl. 270). Masaccio je bio genijalan preteča pa je jednim mahom dotakao onaj cilj što će ga talijanska škola ostvariti tek pola stoljeća kasnije. Obnovivši Giottov ideal koncentrirane snage, on je svojim smislom za monumentalnu kompoziciju bio uvod u XVI stoljeće koji je naviještao Rafaela i njegovo snažno i širokogrudno shvaćanje čovjekova tijela, njegovu junačku i dramatsku intenzivnost koja podsjeća na Michelangela. Ali Masacciovi suvremenici nisu prekoračili stadij eksperimentiranja. Oni tek traže zakone slikarstva, koje je za njih zagonetka što je tek treba riješiti: traže definiciju prostornih vrijednosti, to jest, nastoje pronaći sredstva kako da prikažu tri dimenzije stvarnog prostora na dvodimenzionalnoj površini slike. Oni otkrivaju još neformulirana pravila linearne perspektive pa se uz pomoć skraćenja plastičkog prikaza nadahnjuju primjerom kiparstva; u tom nastojanju dešava im se da žele pobuditi dojam kiparstva primjenju-

270. Masaccio. Poreski novčić. Detalj. Freska. 1427—1428.
Firenca, S. Maria del Carmine

jući postupak pri kome se objekt, gledan iz daljega, čini kao stvaran ili postupak slikanja raznim tonovima iste boje. Paolo Uccello (oko 1400—1475) unio je u to znalačko traženje naivnu strast i pri tom ostao prijemljiv za čari prirode. Naprotiv, britka i metalička umjetnost što ju je stvorio Andrea del Castagno (1390?—1457?) ne zna za krajolik; svijet je za tog slikara samo svemir bronce ili mramora (sl. 251). On sve vidi samo iz vidokuta volumena. On je prirodu primorao da se pokorava čistoj geometriji koju je zamislila njegova inteligencija.

271. Paolo Uccello. Bitka sv. Egidija. Detalj.
London, National Gallery

TABLA VI — Filippo Lippi. Obožavanje djeteta.
Berlin, Staatliche Museen

272. Sandro Botticelli. Rođenje Venere.
Firenca, Museo degli Uffizi

Glavna djela Paola Uccella jesu slike bitaka (Pariz, London, sl. 271) i veoma oštećene freske u *Chiostro Verde* crkve Santa Maria Novella, u Firenci (*Potop*).

Andrea del Castagno slikao je freske kiparskoga stila za samostan Santa Apollonia u Firenci (sl. 251).

Oni Firentinci, međutim, što su slijedili poslije pokoljenja pionira nisu više gotovo nimalo istraživali nove, dotad nepoznate svjetove. Slikari, kipari i zlatari Andrea Verrocchio (1435—1488) ili braća Piero i Antonio Pollajuolo (1432—1498) i dalje su opsjednuti reljefnošću oblika. Većina umjetnika zadovoljava se time što se tim tekovinama koriste kao užitnici. Fra Filippo Lippi (1406—1469), redovnik koji je odbacio mantiju, takmac Fra Angelica, izražava romantičku bol koja naviješta Botticellija (tabla VI); Ghirlandaio (1449—1496) zapada u građanski optimizam, a Benozzo Gozzoli (1424—1497) poduzima slikanje — u novom, prilično lakom izdanju — poezije Gentila da Fabriana; samo je Alessio Baldovinetti (1425—1499) svojim traženjima skladne kompozicije što ih je vršio u vezi s tom istom temom bio uvod u ono potpuno intelektualno shvaćanje savršenstva koje će, kad jednom bude postignuto »znanstveno«, moći samo da ponovo stvara i obnavlja sama sebe; bit će to shvaćanje Leonarda da Vincija.

Kraj stoljeća, s braćom Pollajuolo, Pierom di Cosimo (1462—1521), Sandrom Botticellijem (1444—1510) dovodi

273. Sassetta. Susret sv. Franje i triju vrlina. Detalj. 1443.
Chantilly, Musée Condé

274. Cosimo Tura. Pietà.
Venecija, Museo Correr

nas pred škripanja, čudne osebujnosti i razmekšanosti manirizma, te bolesti stilova od kojih oni obolijevaju poslije svakog velikog stvaralačkog razdoblja. »Botticellijev slučaj« karakterističan je za intelektualističku strast što nagriza Firencu. Ta mistička duša, podvojena između kršćanstva i poganstva, očarana skladom ali i opsjednuta demonom inteligencije, bila je osuđena da nikad ne nađe počinka. Čamotna tuga njegovih madona, čežnjivost njegovih portreta, njegov nervozni i nemirni stil koji u njegove kompozicije unosi neki grčevit ritam i povećava prodornu izoštrenost linije, plesni položaj njegovih likova — sve to otkriva duboku unutrašnju muku jedne umjetnosti koja je dospjela do svoje međe pa reagira protiv nemoći u posljednjem trzaju jednog genija.

Botticelli je isprva bio zlatar, zatim učenik Antonia Pollajuola i Filippa Lippija pa je djelovao kao religiozni slikar (*Madona del Magnificat, freske u Sikstini*); zatim je oko 1485. počeo slikati teme nadahnute antikom (*Alegorija proljeća, Rođenje Venere,* sl. 272); Savonaroline propovijedi (1491—1498) vratile su ga kršćanstvu pa se ponovo revno posvetio religioznom slikarstvu.

275. Piero della Francesca. Kristovo uskrsnuće. Detalj.
Sansepolcro, Gradska vijećnica

Siena je na svojim planinama u XV stoljeću ostala srednjovjekovni grad. Ali ipak Sassetta (1392—1450, sl. 273) je veličini firentinskog stila pridružio zadivljenu bezazlenost primitivaca; to je obilježje očuvao i Sano di Pietro (1406—1481); Matteo di Giovanni (1435—1495), Neroccio (1447—1500), Giovanni di Paolo (1403—1482) i drugi trude se da učenu umjetnost, izgrađenu u Firenci, prilagode već nemodernoj kantileni Siene.

Nastavak velikog pronalazačkog pokreta koji nadahnjuje kvatročento treba potražiti izvan Firence, u školama koje su se izdvojile i oslobodile od nje. Piero della Francesca (oko 1416/1420, umro 1492) baštinio je strast prema perspektivi od Paola Uccella i Castagna kao i strast prema monumentalnoj veličini Masaccia; svojim je likovima dao granitnu čvrstoću i nitko nije s toliko uzvišenosti afirmirao ljudsku gordost kvatročenta (sl. 275). Njegovo glavno djelo je niz fresaka u crkvi San Francesco (*Legenda o križu*). Dugujemo mu također izvanredne portrete vojvode Urbinskog, *Federiga da Montefeltre* i njegove žene *Barbare Sforza* (Firenca).

Firentinsko evanđelje donijeli su umjetnicima Sjevera toskanski kipari — između ostalih Donatello — koji su došli da rade u Padovi. Dospjevši u sredinu gdje su još postojali živi njemački utjecaji, intelektualistički je duh Firence doveo do procvata jedne slikarske škole u Ferrari koja je strasno voljela tlapnje i koja je svojim zgrčenim stilom i

276. Andrea Mantegna. Hapšenje sv. Jakova. Freska (uništena). 1449—1454.
Padova, Chiesa degli Eremitani

fantastičnom maštom kao neki prodor rasplamsanog stila u talijansko slikarstvo.

Najnervozniji od tih slikara je Cosimo Tura (oko 1430—1495) koji je nastavljač Piera della Francesca (sl. 274). Francesco Cossa (1435—oko 1477) bio je jedan od autora slavnog niza fresaka u palači *Schifanoia*, u Ferrari. Ercole de Roberti (umro 1496) i Lorenzo Costa (1460—1535) profinjuju strašni stil kojim su radili Tura i Cossa.

Firentinska škola preminula je od anemije zbog toga što je povjerovala u isključivu povlaštenost inteligencije i što je prezrela darove mašte. Intelektualistički kvasac iz Toskane oplodio je jednu snažnu maštu pa se otuda rodio najveći slikar kvatročenta: Andrea Mantegna, rođen u Padovi (1431—1506). Prostornim vrednotama Firentinaca on je dodao ono što je Berenson nazvao »opipnim vrijednostima«; nije bio zadovoljan vizuelnom pojavnošću predmeta nego je htio dati iluziju njihove tvari. On je oduševljavanje antikom razvio još mnogo dalje od Firentinaca, pa je u slikarstvu ostvario Albertijev san o uskrsnuću vizije latinskog svijeta; obnovio je tradicionalnu odjeću i u umjetnost uveo rimsku nošnju čuvajući vjernost uzorcima strogošću arheologa. I, najzad, budući da je bio čovjek sa Sjevera, unio je u

277. Antonello da Messina. Portret muškarca, zvan il Condottiere. 1475.
Pariz, Louvre

apstraktni svijet Firence prirodu, ali ju je ipak podvrgao oholim zakonima graditeljstva i kiparstva. Njegova je umjetnost široka sinteza svih težnji koje privlače čovjeka kvatročenta.

Mantegnina djela što su se sačuvala do našega vremena bila su prilično brojna. Na nesreću, freske *Život sv. Jakova i Kristofa* u kapeli *degli Eremitani*, u Padovi (1449—1454) — jedan od vrhunaca renesanse — potpuno su uništene za vrijeme jednog bombardiranja 1944. (sl. 276). Od njegovih velikih dekoratorskih radova ostala nam je još *porodica Gonzaga*, u vojvodskoj palači u Mantovi, i niz *Cezarov trijumf* (Hampton Court) koji je služio kao ukras za kazalište u dvorcu u Mantovi.

Venecija je dugo bila provincija bizantske umjetnosti, pa je njezino skrbništvo zbacila tek u početku XV stoljeća. Jacopo Bellini (umro 1470) prvi je radoznali duh, svojstven tome stoljeću, koji u svojim crtežima oprezno pretače u svoj sud ispremiješane utjecaje bizantinizma, gotike i firentinske znanstvenosti što će se među sobom boriti za venecijansku školu oko 1430. U to vrijeme oblikovale su se u Veneciji dvije struje koje će se održati sve do procvata u XVI stoljeću. Gentile Bellini (1429—1507), sin Jacopov, i Vittore Carpaccio (umro 1527), suvremenik Giorgionov, produžavaju u svojoj legendarnoj i živopisnoj umjetnosti vjeru jednog Pisanella, koji se divi svemu, stvarnom i izmaštanome.

278. Giovanni Bellini. Preobraženje (središnji dio). Oko 1480.
Napulj, Muzej

Gentile Bellini, koji je 1479. posjetio Carigrad, pretrpio je istočnjački utjecaj. Vittore Carpaccio prihvatio je njegovu pouku. Volio je pripovijedne cikluse i inscenacije efektnih prizora kojima je ukrasio prostorije bratstava u Veneciji (*Legenda sv. Ursule*, 1490—1498; *Život sv. Jeronima i sv. Jurja*, 1502; *Život Djevice Marije*, 1504; *Život sv. Stjepana*, 1511—1520).

Druga skupina slikara ima poglede okrenute prema radionicama u Padovi gdje su Donatello a zatim Mantegna suprotstavili gotičkoj kićenosti likovne preokupacije novoga stoljeća. Tu tradiciju nastavljaju Vittore Crivelli (umro 1493), Antonio (umro 1476) i Bartolomeo Vivarini (umro 1499), i ona vodi do djela što ga je stvorio Giovanni Bellini (umro 1516). Bio je to mlađi brat Gentila; pošao je od bizantinizma ali ga je toga utjecaja oslobodio Mantegna, koji je 1453. postao njegov šurjak. Okoristivši se tehnikom uljenog slikarstva što ga je u Veneciju oko 1475. donio portretist Antonello da Messina (sl. 277), ublažio je britku i kiparsku tvrdoću Mantegnine umjetnosti ne tražeći više ono što omeđava oblike, nego, naprotiv, prijelaze koji ih sjedinjuju. Napuštajući analitički duh kvatročenta i težeći skladu, on naviješta činkvečento: Giorgione i Tizian bit će njegovi učenici (sl. 278).

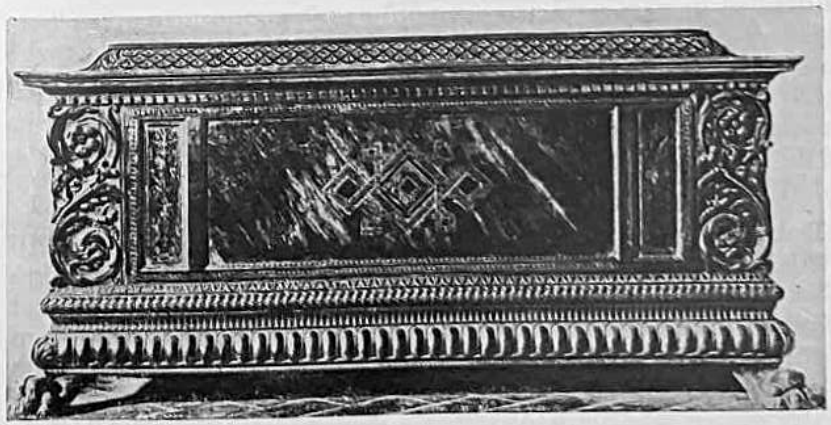
Dotle je u drugom jednom području, blizu Firence, Umbrijac Perugino (1446—1524) uporedo s Giovannijem Bellinijem

izgradio elemente idealnog sklada koji će biti svojstven XVI stoljeću; Rafael će primati njegove pouke (sl. 253). Na istom je umbrijskom području Luca Signorelli (oko 1450—1523), već opsjednut snovima o Michelangelovu strahu, nosio u sebi prve zametke baroka (*Posljednji sud*, katedrala u Orvietu). Sve je već udruženo da se ostvari odskok, novi procvat talijanske umjetnosti.

Od Perugina su nam se sačuvale freske (*Sikstinska kapela* u Rimu, *Collegio del Cambio*, Perugia) i mnogobrojne pobožne slike; krajem stoljeća njegova umjetnost zapada u dekadansu i mlitavost. Il Pinturicchio (1454?—1513), podrijetlom iz Perugie, nastavlja laku i kićenu umjetnost Benozza Gozzolija; njegovo remek-djelo je dekoracija u Appartamento Borgia, u Vatikanu, što ju je od 1492. do 1494. izvršio za Aleksandra VI.

Umjetnički obrt

Umjetnički je obrt u Italiji kvatročenta podložan istim načelima kao i glavne umjetnosti. Smisao za dekorativno bio je na talijanskom poluotoku uvijek iskrivljen prevlašću figurativne i monumentalne umjetnosti što su je svima djelima nametnule arhitektura i kiparstvo. U izradi pokućstva kao i u zlatarstvu, talijanski su obrtnici već od XV stoljeća postali stručnjaci za te predmete, sastavljene od razne građe i komponirane kao da su vajana ili slikana djela. Oblici pokućstva nadahnjuju se antikom; stolovi oponašaju rimski *cartibulum* a sanduci (*cassoni*) nadahnjuju se sarkofazima



279. Firentinski sanduk.

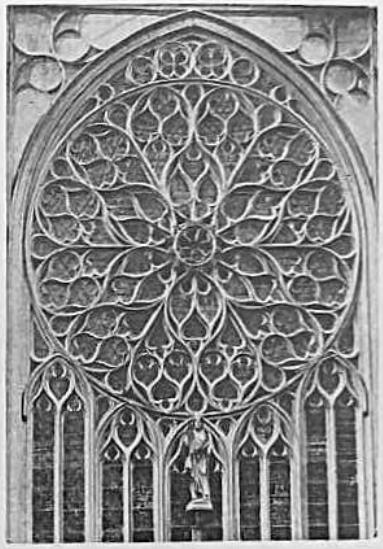
280. Pisanello. Medalja bizantskog cara Ivana VII Paleologa. Bronca. Oko 1447.
Firenca, Muzej Bargello

(sl. 279), dok stolci poprimaju oblik slova X po uzoru na kurulska sjedišta. Ukrasna keramika, u svojim začecima nadahnuta hispano-maurskom fajansom, uspješno se razvijala u središtima Gubbio, Deruta, Urbino i Faenza, ali je ona veoma brzo počela prikazivati pripovijedne teme. Štovanje antike dovelo je do preporoda portretne umjetnosti na medaljama (sl. 280), u kojoj je Pisanello dao najveća remek-djela. Italija nije nikad blistala u iluminatorskoj umjetnosti, s izuzetkom Lombardije, koja je bila pod francuskim utjecajem; najljepša ostvarenja u tom rodu jesu karte za igru tarok. Kroz Veneciju kao ulazna vrata, u Italiju je iz Njemačke veoma rano prodrla umjetnost bakroreza. Radovi Firentinaca, dobiveni urezivanjem, a napose Mantegnini radovi, remek-djela su umjetnosti bakroreza.

2. Renesansa i kasna gotika u Evropi

Rasplamsani stil

Dok Firenca, osamljena čak i u Italiji, odbacuje srednji vijek i nadahnuta antikom izgrađuje novu monumentalnu umjetnost, preostala Evropa uranja u pretjeranu krajnost gotike u obliku njene posljednje faze, nazvane »rasplamsani stil« (*style flamboyant*) zbog njezinih talasasto izvijuganih oblika (sl. 281). Taj se stil rodio u Francuskoj krajem XIV stoljeća, u području Amiensa i Rouena; on proizlazi iz biološkog razvoja gotičkih načela koji je u Engleskoj bio mnogo



281. Katedrala u Sensu. Ruža u južnoj prozorskoj pregradi; djelo Martina Chambigesa. 1490—1497.

brži, pa je ondje već 1280. dao takozvani *curvilinear*; njime su se, uostalom, nadahnuli prvi kontinentalni pokušaji rasplamsanog stila. Taj razvoj bio je ublažen utjecajem racionalističkog duha Francuza. Rasplamsani stil proširio se cijelom Evropom ne naišavši nigdje na otpor osim u Italiji: ondje je vladao u Veneciji, Lombardiji (*katedrala u Milanu*) i u Napuljskom kraljevstvu; ali njegovu plimu zaustavila je firentinska renesansa. Možda najspecifičniji oblici toga stila stvoreni su u Njemačkoj i Španjolskoj. Engleska je napustila iskrivudani stil (*curvilinear*) u trenutku kad ga je Evropa prihvatila pa je oko 1350. stvorila *perpendikularni stil*, karakterističan po zloupotrebi krutih vertikala i svodova u obliku lepeze s mnogo rebara (*katedrale u Gloucesteru, Winchesteru, Yorku, Bathu, Dvorana za teologiju u Oxfordu*, sl. 282, *kapela sv. Georgesa u Windsoru, kapela Henrika VII u Westminsteru, King's College u Cambridgeu*).

XV stoljeće nije ništa izmijenilo u gotičkoj strukturi; zgrade su čak građene gotovo solidnije, usprkos prividnoj lakoći što im je daje iščipkano vajani ukras koji svojom prevelikom bujnošću onemogućuje čitkost velikih arhitektonskih poddioba. Svi se organi zgrade umnažaju nizanjem sve novih i novih istovrsnih elemenata, sadreni ukrasi beskonačno su složeni i postaju uglati (prizmatički ukrasi od sadre). Svodovi

282. Škola teologije u Oxfordu. 1445—1480.

se svojom strukturom sve više udaljavaju od prvobitnog crteža rebrastog svoda, pokrivaju se gustom mrežom sporednih rebara koja poprimaju zvjezdast oblik (Španjolska) ili se mogu uporediti s izukrštanim granjem (Njemačka).

Graditelj nastoji da začudi poglede sugerirajući nestabilnost zgrade ili težinu izvršenog posla uz pomoć izvješenih ključnih kamenova na križištu svodnih rebara ili usukanih stupova koji kao da će se srušiti pod težinom koju nose. Uzastopni slijed krivulja i protukrivulja, naročito vidljivih na mreži unutrašnjih pregrada na prozorima, koje sugeriraju palucanje plamena (nakapnice i nadstrešnice, sl. 281), dao je ime tome stilu koji je, u odnosu prema lijepoj logičkoj jasnoći XIII stoljeća, bio izraz uznemirene i strasne duše svoga vremena. Isti nemir dočepat će se i kiparstva; ovog puta stvorit će jedan Nizozemac, Klaas Sluter, onaj patetički stil koji je svojstven XV stoljeću.

Jedan novi genij

U XV stoljeću pojavljuje se u umjetničkoj Evropi nova snaga što se rodila u Nizozemskoj. Premda je graditeljstvo, kojemu je formule bila pronašla Francuska, u toj zemlji još uvijek bilo dovoljno živo i moglo uroditi posljednjom metamorfozom, gotička je plastika ondje krajem XIV stoljeća propadala iscrpivši sve svoje mogućnosti. U takvim okolnostima snagu joj je vratio kalem flamanske obdarenosti i tako

283. Klaas Sluter. Kip Mojsija, detalj Mojsijeva izvora. 1395—1404.
Stari kartuzijanski samostan Champmol u Dijonu

joj omogućio da na sjeveru odgodi kraj srednjeg vijeka sve do godina oko 1500.

Prvi flamanski umjetnici, slikari i kipari (André Beauneveu, braća Limbourg) najprije su, privučeni zračenjem pariškog žarišta, došli da svojim darom obogate francusku školu. Politički uspjesi burgundijskog vojvode kojima su pogodovale nevolje stogodišnjeg rata omogućit će ostvarenje jednog autohtonog izraza. Već krajem XIV stoljeća je portretist Klaas Sluter, podrijetlom iz Haarlema, u Dijonu definirao načelo nove kiparske umjetnosti u kojoj je sve bilo podređeno izražavanju strasti (*grob Burgundijskih vojvoda*, portal i kalvarija zvana *Mojsijev izvor*, u *Kartuzijanskom samostanu u Champmolu*, između 1395. i 1404). Klaas Sluter oslobađa kip od zagrljaja arhitekture; on više nije lik, umetnut da ukrasi neki portal, pa se čini da se pokrenuo pod dojmom nekog strasnog poriva koji izbacuje kretnje, grči lica i uzburkava nabore na odjeći (sl. 283). Umjetnik ponovo pronalazi antički i teatralni smisao za nabiranje haljina koje dopunja i obogaćuje pokrete i izraze; on pretjerava ističući njihove valove, prijelome i reljefe; njegova snažna realistička radoznalost pretvara ga u oštrovida promatrača individualnih tipova i izraza na licima. Genij Klaasa Slutera izumio je cijelu jednu dramaturgiju pokreta, modelacija, toliko sklad-

284. Braća Limbourg. Mjesec listopad. Minijatura iz rukopisa »Très riches heures du duc de Berry«. Između 1411—1416.
Chantilly, Musée Condé

nu s patetičkim očekivanjima XV stoljeća da će je cijela Evropa usvojiti. Ali ipak, u Flandriji je njegovo potomstvo bilo najmanje plodno; taj je stil zračio iz Dijona, koji je sačuvao njegova djela, prema Njemačkoj, po Francuskoj i sve do Španjolske.

Flamansko je slikarstvo proizašlo iz onog velikog međunarodnog pokreta koji je krajem XIV stoljeća nastojao da stopi pravocrtnost pariške škole i nježnost lombardijskog kolorita s naturalizmom što je došao sa Sjevera. Braća Jan, Pol i Hermand Limbourg izvršila su revoluciju unijevši u slikarstvo krajolik promatran u prirodi. U svakom slučaju, oni su, radeći za jednog francuskog vladara, ostali podložni jednom tradicionalnom žanru, pa se njihova djelatnost još uvijek očituje u minijaturama (*Très Riches Heures du Duc de Berry*, minijature naslikane između 1411. i 1416, sl. 284). Braća Hubrecht (umro 1426) i Jan (umro 1441) Van Eyck oslobodili su slikarstvo robovanja koje ga je okivalo u okvire knjige ili vezivalo uz neku monumentalnu kompoziciju; oni su stvorili slikarstvo na slikarskom stalku. Njihovo je zajedničko djelo *Krilni oltar Mističkog janjeta* u Crkvi sv. Bavona u Gandu (završen 1432, sl. 247). Poslije smrti svoga brata, Jan se, čini se, posvetio prije svega slikanju portreta. Braća Van Eyck suprotstavljaju se srednjem vijeku i udio-

285. Rogier Van der Weyden. Skidanje s križa. Iz Escoriala. Između 1435—1443.
Madrid, Muzej Prado

nici su renesansnog duha uvodeći u umjetnost načelo integralnog realizma. Odbacivši sav srednjovjekovni konvencionalni aparat, oni tumače simbole velike teološke cjeline u Sv. Bavonu osobama što su ih zapažali na živim modelima, postavljenima u istinskim krajolicima. Suprotno nastojanju bizantinske umjetnosti, ovdje je izvršen izvanredan napor da se nevidljivi svijet prikaže najkonkretnijim pojavama vanjskoga svijeta. Jan Van Eyck prenosi na svojim portretima (sl. 286) na uokvirenu plohu modele, koji poziraju pred njim, s toliko izoštrenom sličnošću da ga nikad nijedan slikar neće u tome nadmašiti. Uporedo sa slikarima kvatročenta, braća Van Eyck su otkrila dubinu prostora, ali je oni sugeriraju drugim sredstvima: reproducirajući degradaciju tonova kako se predmet udaljava od prvoga plana (zračna perspektiva); dok Talijani podvrgavaju prirodu svome geometrijskom gledanju, kod braće Van Eyck svjetlost i atmosfera obavijaju sve predmete zračnim fluidom. Ti slikari daju realnosti toliku snagu istinitosti da gledanje njihovih slika pobuđuje osjećaj gotovo halucinantne prisutnosti. Da bi izrazili tu snagu realnosti, braća Van Eyck poslužila su se tehnikom uljenog slikarstva koju su oni konačno izgradili. Pribavivši slikaru mogućnost da uz pomoć prozirnosti djeluje bojama koje su položene jedna na drugoj u slojevima, taj je postu-

286. Jan Van Eyck. Portret Giovannija Arnolfinija i njegove žene. 1434.
London, National Gallery

287. Dirk Bouts. Posljednja večera. Središnji dio luvenskog triptiha. 1465—1568.
Louvain, Crkva sv. Petra

pak omogućio da se prikažu materijalne kakvoće najrazličitijih elemenata i predmetâ: tkaninâ, zlatarskog nakita, stolica, neba, vode, svjetlosti (tabla VII).

Gledanje Jana Van Eycka slikarsko je gledanje; on sve predmete vidi kao fluidne i obojene vrednote; on izmiče onom zagrljaju kiparstva koji kistu daje oštrinu dlijeta i koji vlada cijelim tim stoljećem, jednako na sjeveru kao i u Italiji; ali poslije njegove smrti taj će se očeličeni stil smjesta dočepati i flamanskog slikarstva. Roger de la Pasture, na flamanskom jeziku zvan Rogier Van der Weyden (umro u Bruxellesu 1464), neće načela svoga kiparskoga postupka preuzeti od sluterovske plastike nego od uglatijih tradicija francuske gotike koju je upoznao u svom rodnom gradu Tournaiu; taj je grad još od XIV stoljeća imao naprednu školu klesara nadgrobnih spomenika. *Skidanje s križa,* u Escorialu, Rogierovo remek-djelo (sl. 285), zamišljeno je kao slikani bareljef i osobe imaju sjenu na zlatnoj pozadini. U odnosu prema braći Van Eyck, Rogier Van der Weyden znači povratak srednjovjekovnog duha; on je od gotike preuzeo uglati linearni stil, sklonost prema pretjeravanjima

i malo sklonosti prema pejzažu. Njegovo shvaćanje života posve je kršćansko, ono je odricanje i trapljenje i on sa snažnim uzbuđenjem izražava patnje muke i smrti Isusove.

Umjetnost Jana Van Eycka bila je možda suviše uznapredovala ispred svoga vremena pa nije ostavila dubok trag (u najmanju ruku nije u Flandriji); samo se Petrus Christus (umro 1472/1473) trudio da nastavi njegov stil, izmijenivši ga donekle pod talijanskim utjecajem, jer je posve opravdana pretpostavka da je radio na Poluotoku i da je poznavao Antonella da Messina.

Tradiciju flamanskog stila nije stvorio on, nego Rogier. Dirk Bouts (umro u Louvainu 1475) veoma je obavezan toj tradiciji, ali se ipak upustio u plastička istraživanja koja su srodna istraživanjima suvremenih Talijana (postavljanje *Večere,* u Louvainu, u linearnu perspektivu, sl. 287). Isto se može reći o Hugu Van der Goesu (umro 1482) koji je, čini se, upoznao Italiju (*Krilni oltar Portinarija,* u galeriji Uffizi, u Firenci). Poslije tih umjetnika koji kao u nekom razdraženju slikaju zgrčenim stilom, flamansko slikarstvo XV stoljeća završava se smirenjem što ga donosi Hans Memling; on je podrijetlom iz Rajnske oblasti a nastanio se u Brugesu (umro 1494). Simetrija kompozicija, umiljatost izrazâ, blagost modelacije i elegancija linije u skladu su s idealom mirne pobožnosti i s građanskim osjećanjem sigurnosti što ih, slično Peruginovim osjećanjima, izražava Memling (sl. 252).

Njemačka

Njemačka XV stoljeća pruža prizor velike ali ponešto zbrkane umjetničke plodnosti. U skladu s političkom razmrvljenošću i s municipalnim duhom, u Njemačkoj napreduju lokalne škole. One se okupljaju oko dviju osovina: rajnske i dunavske, i rasprostiru se u Bavarsku, Frankoniju, Češku, sve do u područje Hanze i duž Baltičkog mora. Njemačka je, kao zemlja krajnosti, bila u isto vrijeme sklona mističkom irealizmu i naturalističkom materijalizmu. Građansko društvo, koje u tim oblastima prevladava, manje cijeni u umjetničkom djelu njegov estetski aspekt negoli njegovu izražajnu vrijednost; ono od njega traži da bude poučno, ganutljivo i realistično. Misticizam i materijalizam združuju se u ekspresionističku krizu koja se pojačavala u toku cijelog toga stoljeća.

288. Veit Stoss. Bogorodičin krilni oltar. Detalj.
Drvo. 1477—1486.
Krakov, Bogorodičina crkva

U graditeljstvu Njemačka će smjesta usvojiti rasplamsani oblik u kom će prepoznati stil koji je u skladu s njezinim lirskim tendencijama. Ona će dakle nalaziti zadovoljstvo u prenatrpavanju i iščipkanim ukrasima, stvorivši neobične svodove s mrežama rebara, išupljikane šiljke zvonika (*Ulm, Beč, Strasbourg*). Tip crkve s tri jednake lađe (*Hallenkirche*), izgrađen u Vestfaliji u XIII stoljeću po uzoru na francuske primjere, proširio se po južnoj Njemačkoj (*Frauenkirche*, München, 1468), Austriji, Češkoj, kao i u sjevernoj Njemačkoj i duž Baltičkog mora, gdje će se sve do Danziga (Gdanjska) rasprostraniti gradnja opekom, pod utjecajem engleskog perpendikularnog stila (gradske vijećnice u *Torunju, Lübecku, Stralsundu, Danzigu*).

Kiparstvo je doživjelo snažan procvat u cijeloj Njemačkoj, napose u obliku rezbarenja drva, pa su na tom području stvoreni golemi krilni oltari na kojima vrvi obilje likova i ukrasa. Plastička načela potječu isprva od sluterovske umjetnosti, pri čemu je njen ekspresionizam prekomjerno pojačan. Proizvodnja je po količini znatna i podijeljena među brojnim radionicama: Nicolas Gerhaert van Leyden (može se pratiti od 1462. do 1473) radi u Strasbourgu i u Trieru; Hans Multscher (oko 1400—1467) u Ulmu, u Švapskoj; Michael Pacher (oko 1435—1498) u Tirolu; Bernt Notke u Lübecku (*Crkva sv. Jurja* u Stockholmu, 1488); Veit Stoss u Nürnbergu (oko 1440—1533). Bez obzira jesu li na Sjeveru ili Jugu, sve te

TABLA VII — Jan Van Eyck. Bogorodica pri dojenju.
Frankfurt, Institut Staedel

289. Conrad von Soest. Usnuće Marijino. Oko 1420.
Dortmund, Muzej

290. Hans Multscher. Nošenje križa. 1437.
Berlin, Muzej

radionice očituju iste sklonosti prema ekspresionizmu (iskrivljenost tijela, grčeviti pokreti draperije s mnogim izlomljenim naborima), prema nekom naturalizmu koji potiče umjetnike da traže pučke tipove (Hans Multscher) i da prikazuju tjelesne mane (*Bogorodičin krilni oltar*, Veita Stossa, u Krakovu, 1477—1486, sl. 288), ali kadšto također i prema nekom ljupkom, raznježenom manirizmu (kipovi madona). Krajem stoljeća talijanski će utjecaj, prodirući s juga, ublažiti oporost njemačkog stila. Adam Kraft (umro 1509), iz Nürnberga, i Tilman Riemenschneider, iz Würzburga, izvršili su prijelaz od gotike k renesansi.

Djelatnost slikarskih škola znatna je ali veoma zamršena zbog različitih stranih utjecaja što prodiru u Njemačku sa svih strana: francuskog preko Rajne, talijanskog preko Tirola, dižonskog preko zapada i juga, flamanskog preko sjevera. U toku XIV stoljeća susret sienske i francuske struje stvorio je (s različitim udjelom) gotičke slikarske škole u Kölnu (*Krilni oltar klarisa*) i u Češkoj. Utjecaj francusko-flamanskih minijaturista donio je zatim dah mondene umjetnosti braće Limbourg. U početku XV stoljeća Köln i Vestfalija (Conrad von Soest) posvetili su se jednom mističkom i veoma eteričkom idealu, naivno zanesenom poetskim čarom prirode (sl. 289); ta umjetnost blista svojim najljepšim sja-

291. Martin Schongauer. Ukras od grančica i cvijeća. Rezbarija na bakru.

jem oko 1430; njezin je posljednji izraz, u Kölnu, Stephan Lochner (umro 1451) koji u nju unosi primjesu neke građanske nabožnosti. Dotle se, oko 1450, kiparski stil uvukao u Njemačku dolazeći u isto vrijeme sa sjevera i s juga. Na jugu, u Ulmu, dižonski je stil stvorio pučku dramaturgiju Hansa Multschera (sl. 290) a u Baselu ponosnu umjetnost Conrada Witza (oko 1390—1447), koji svojom izvanrednom gustoćom kipova i geometrijskim gledanjem sjeća na Paola Uccella i Andrea del Castagna (sl. 250). Uporedo s time, flamanski je kiparski stil što su ga izgradili Rogier Van der Weyden i Dirk Bouts silazio Rajnom u susret dižonskom stilu pa je prodirao sve do dna Njemačke, ostvarivši svoj utjecaj u djelima Hansa Pleydenwurfa, u Nürnbergu, i Friedricha Herlina, u Nordlingenu. Köln ga je oponašao tako sretno da se može smatrati da taj grad više pripada flandrijskom krugu negoli njemačkom (Majstor Bogorodičina života, Majstor Lyversberga, Majstor Sv. Severina); veze koje sjedinjuju Rogierovu školu s Rajnskom oblašću potvrđuje Memling koji će u Bruges donijeti dah kelnskog misticizma. Dotle se, u toku posljednjih deset godina XV stoljeća, u radionicama srednjeg Porajnja i južne Njemačke izgrađivao nacionalni njemački stil (Jan Pollack, Michael Wohlgemuth) koji se rodio svarivanjem obaju stilova, dižonskog i flamanskog, i koji u slikarstvu znači isto ono što znači flamanski stil u graditeljstvu; on je napose bio djelo Martina Schongauera (Kolmar, umro 1491); bio je pod snažnim dojmom Rogiera Van der Weydena, a izrazio se u prvom redu gravurama, novom tehnikom u reproduciranju crteža koja je zadovoljavala radničku narav njemačkih umjetnika, njihov smisao za pomnjivo

produbljivanje posla, njihovu strast prema beskonačnoj složenosti detalja (sl. 291). Tek sasvim potkraj stoljeća prodro je talijanski utjecaj u Tirol, gdje se Michael Pacher (oko 1435—1498) nadahnjivao utjecajem Mantegne, i u Augsburg, gdje je Holbeina Starijeg privlačio skladni stil Giovannija Bellinija.

Francuska

Među svim sjevernim zemljama Francuska se najbliže dodirivala s područjem renesanse. Nevolje stogodišnjeg rata oduzele su joj ulogu podučavatelja i prednjaka evropske kulture koju je ona imala do tada, pa se Francuska u toku cijelog toga stoljeća bez ikakva prekida prepušta u graditeljstvu pretjeranostima rasplamsanog stila. Ali razvoj kiparstva svjedoči o postepenom napuštanju oporog i dramatičnog Sluterova stila koji je iz Burgundije, silazeći tokom Rhône, prodro sve do Juga (*Proroci* i *Sibile na korskom tornju katedrale u Albiju*). Smještaj kraljevskoga dvora na obalama Loire pribavio je tome području prvorazredan položaj pa će to pridonijeti pobjedi pomirljivog duha koji je svojstven tome kraju. Oko 1460. stil draperija ublažio se, ekspresionizam se smiruje, individualni karakter lica postaje manje izrazit, a umjetnike privlače mladost, ljupkost, ženstvenost; u skladu s na-

292. Enguerrand Quarton. Avinjonska Pietà. Oko 1460.
Pariz, Louvre

293. Jean Fouquet. Smaknuće sv. Jakova.
Minijatura iz brevijara Etienna Chevaliera. Oko 1450.
Chantilly, Musée Condé

cionalnim temperamentom, patetika se izražava u suzdržljivu obliku, svojim odjekom u unutrašnjem životu a ne svojim tjelesnim i dramatskim efektima. Krajem stoljeća, poslije Italskog rata, ta autohtona sklonost prema skladu posve prirodno se priključuje talijanskoj struji onim *Polaganjem u grob* (Solesmes, 1496), remek-djelom francuskog kiparstva koje je nekoć bilo pripisivano Michelu Colombu.

Francusko je slikarstvo u cijeloj Evropi, zajedno s talijanskim, najudaljenije od gotičkog duha. Budući da je pariška škola bila uništena u stogodišnjem ratu, umjetnička se proizvodnja smjestila na Sjeveru, na Loiri i u Provansi. Slikari u Valenciennesu, u Amiensu povode se za flamanskim stilom, pri čemu ublažavaju njegovu oporost. Avignon, koga je njegov položaj učinio u XIV stoljeću jednim od velikih središta francusko-talijanske kozmopolitske umjetnosti, proizveo je oko 1450. djela koja pripadaju među najljepše uspjehe toga stoljeća; to su: *Krunidba Djevice Marije* i takozvana *Avinjonska Pietà* Enguerranda Quartona (ili Charontona) (sl. 292). Ova posljednja slika, jedan od najuzvišenijih izraza misticizma, sjedinjuje u divnoj sintezi snagu duševnih strasti s monumentalnim ritmom kompozicije i apstraktnom ljepotom kiparske modelacije, dostojnom ma kojeg Firentinca iz kvatročenta. Talijanski duh nadahnjuje također i nepoznatog majstora koji je oko 1460. iluminirao *Knjigu zaljubljenog srca* (*Le Livre du Coeur d'amour épris*), alegoričku raspravu kralja Renéa (Bečka Biblioteka). Na Loiri je Jean Fouquet,

294. Jean Fouquet. Etienna Chevaliera predstavlja njegov sveti zaštitnik.
Berlin, Kaiser Friedrich Museum

iz Toursa (umro između 1477. i 1481), koji je, uostalom, 1445. putovao po Italiji, odbacio gotički duh da bi prigrlio likovne preokupacije kvatročentista, ali ih ipak izražava u francuskom obliku. On je usvojio antičku gradnju, odustaje od zamršenih iskrivudanosti gotičke modelacije i prihvaća kaneliranu draperiju Firentinaca, zanima se, kao i Talijani, problemima prostornog skraćivanja, ali pri tom povezuje geometrijski smisao perspektive s atmosferskim smislom perspektive u krajolicima. Njegova Madona iz Muzeja u Antwerpenu jedno je od najsavršenijih djela toga stoljeća, znalački ostvaren primjer sklada i sestra Baldovinettijevih madona. Njegovi portreti posjeduju svu veličinu talijanskih djela, ali je isticanje istinitosti na njima snažnije (sl. 294). Premda je ostao minijaturist (*Brevijar Etienna Chevaliera*, sl. 293, *»Židovske starine« Josipa Flavija*), ne zbog svoje sklonosti nego silom okolnosti, Jean Fouquet je francuskom slikarstvu prokrčio putove renesanse; ona tradicija što ju je on započeo povezala se krajem stoljeća s novim talijanskim prinosom kod Majstora iz Moulinsa koji je svojom skladnom estetikom i bogobojaznom nabožnošću brat po genijalnosti Giovannija Bellinija, Ghirlandaia, Perugina i Memlinga (sl. 254).

295. Jedna od tapiserija s tapete »Gospođa s jednorogom«. Oko 1500.
Pariz, Musée de Cluny

Na području umjetničkog obrta, Francuska je doživjela vrhunac umjetnosti izrade sagova. Pariške radionice, protjerane engleskom okupacijom, raspršile su se po sjevernim oblastima Francuske i u Toursu. Čini se da su manufakture u Toursu izrađivale poetična djela s dvorjanskim i ladanjskim naglaskom (sl. 295) dok su one u Arrasu i u Tournaiu tkale prije svega gusto zbijene historijske prizore po uzoru na flamanske majstore.

Španjolska i Portugal

Moglo bi se pomisliti da Španjolska XV stoljeća pripada talijanskom krugu; ali, naprotiv, ona se tome odupire i njezin će je romantički temperament privoljeti da s oduševljenjem usvoji rasplamsani stil. U kiparstvu i u slikarstvu ona postaje leno flamanske i njemačke umjetnosti pa će te utjecaje unositi i u samu Italiju, u napuljske i sicilske pokrajine Aragonskog kraljevstva.

Rasplamsani stil donijeli su u Španjolsku graditelji sa sjevera. U XV stoljeću vjerojatno su Flamanci podigli *katedralu u Sevilli,* sjajnu peterobrodnu građevinu, nadahnutu

296. Colegio San Gregorio u Valladolidu. Ulaz. 1488—1496.

lokalnim tipom gradnje kome je katedrala u Barceloni poslužila kao primjer, nastao u XIV stoljeću; u XVI stoljeću nastale su *katedrala u Segoviji i katedrala* u *Salamanki,* po uzoru na Sevillu. Graditelj Hans de Colonia koga je u Burgos doveo jedan biskup što je bio na Bazelskom koncilu, sagradio je na katedrali toga grada dva tornja s išupljikanim vršcima (1442. i 1458) po uzoru na one koji su bili predviđeni za katedralu u Kölnu. Radionica u Burgosu proizvela je najljepše spomenike Španjolske u rasplamsanom stilu (*Konetablova kapela u katedrali,* djelo Hansova sina Simona de Colonia, 1482); našavši pogodno tlo u muslimanskim tradicijama koje su prožimale Španjolsku još i poslije rekonkviste, rasplamsani se stil stopio s maurskim stvorivši u vrijeme »kršćanskih kraljeva« *mudejarsku umjetnost,* koja preobilnim ukrasima, preuzetim od oba među sobom isprepletena stila, pokriva cio spomenik. Stil iz vremena »kršćanskih kraljeva«, koji kadšto nazivaju »izabelinski stil«, prvi je zaista autohtoni izraz Španjolske na području graditeljstva. Obogaćen heraldičkim znakovima i elementima stila *mudejar,* on je ponosna afirmacija pobjedničke monarhije. Juan Guas, sin jednog lionskog izbjeglice, izgradio je u tom stilu crkvu *San Juan de Los Reyes u Toledu* (1478) i *Vojvodsku palaču Infantado* u Guadalajari (1480), a Enrique de Egas, sin jednog briselskog poslovođe pri gradnji toledske kate-

297. Pedro Berruguete. Vatrena kušnja.
Madrid, Muzej Prado

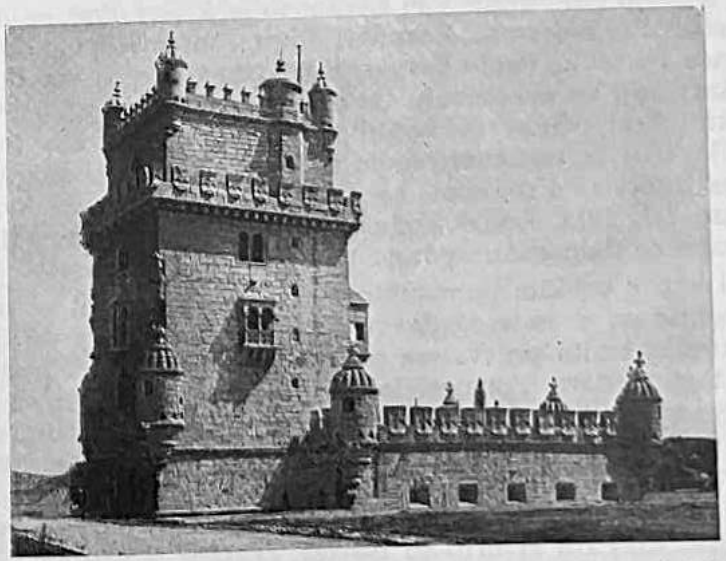
drale, sagradio je *Kraljevsku kapelu* koja je u katedrali u Granadi podignuta nad grobom »katoličkih kraljeva«. Jedan od najljepših spomenika toga stila je *Colegio San Gregorio* u Valladolidu (sl. 296), kojem je autor nepoznat; ukras je tu poprimio biljne oblike kao u manuelinskoj umjetnosti (1486). Već u to doba raspored organa u crkvi poprima originalno obilježje koje će se sačuvati sve do XVIII stoljeća: kor (*coro*) smješten je u posljednjim travejama glavne lađe i zatvoren je visokim zidovima, punim kipova; začelje, zvano *capilla mayor*, ima slijepo dno, opremljeno velikim krilnim oltarom (*altar mayor*). Divne rešetkaste ograde od kovana željeza zatvaraju kor (*capilla mayor*) i kapelice.

Kiparstvo je doživjelo razvoj uporedan s razvojem graditeljstva; ono proizvodi goleme ukrase, liturgijsko pokućstvo, divovske krilne oltare koji vrve od likova, crkvena sjedišta (*sillerias*), korske pregrade (*trascoros*). Mnogobrojni umjetnici podrijetlom iz Burgundskih država, iz Francuske ili Njemačke rade na tim djelima; najveći od njih je u Burgosu; bio je to Gil de Siloee, bez sumnje pokršteni Židov koji je došao iz Flandrije ili Njemačke; obrađivao je jednako uspješno drvo (*krilni oltar u crkvi kartuzijanskog samostana u Mirafloresu*, 1496) kao i mramor (*grobovi Juana II i Isabelle*, u istoj crkvi, 1489); on je začetnik veoma germaniziranog

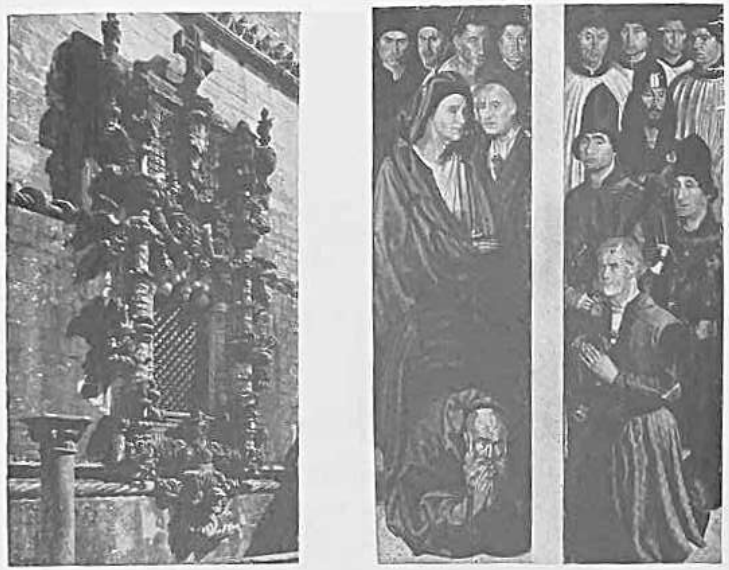
298. Gil de Siloee. Kipovi na krilnom oltaru kartuzijanskog samostana u Mirafloresu, kraj Burgosa. Pozlaćeno drvo. 1499.

stila koji se odlikuje ljupkim manirizmom i snažnom patetikom, pa će tim svojstvima dati konačan podstrek kastilskoj kiparskoj školi (sl. 298).

Slikarstvo se posvetilo oponašanju flamanskih radova. U Kataloniji je Luis Dalmau, koji je 1431. bio u Flandriji, godine 1445. izradio pravi pastiš (djelo koje oponaša nečiji rad)



299. Francisco de Arruda. Kula u Belemu (Portugal). 1516.



300. Diogo de Arruda. Prozor na kaptolu Kristova samostana u Tomaru. Oko 1510.

301. Nuno Gonçalves. Krilni oltar sv. Vincenta. Darovatelji. Oko 1460.
Lisabon, Muzej.

na temelju umjetnosti Van Eycka; to je *Krilni oltar gradskih vijećnika* u Barceloni. Jacomart Baço, Jaume Huguet, Bartolomeo Bermejo, Pablo Vergos, Fernando Gallegos također su slikari koji se pokoravaju flamanskom utjecaju. Pod »katoličkim kraljevima« će Kastilijac Pedro Berruguete (umro 1503), koji je, uostalom, radio u Italiji, osloboditi slikarstvo toga tutorstva i okrenuti se prema preokupacijama kvatročenta (sl. 297). Andalužanin Alejo Fernandez (umro 1543) ublažit će flamansku oporost talijanskom ljupkošću.

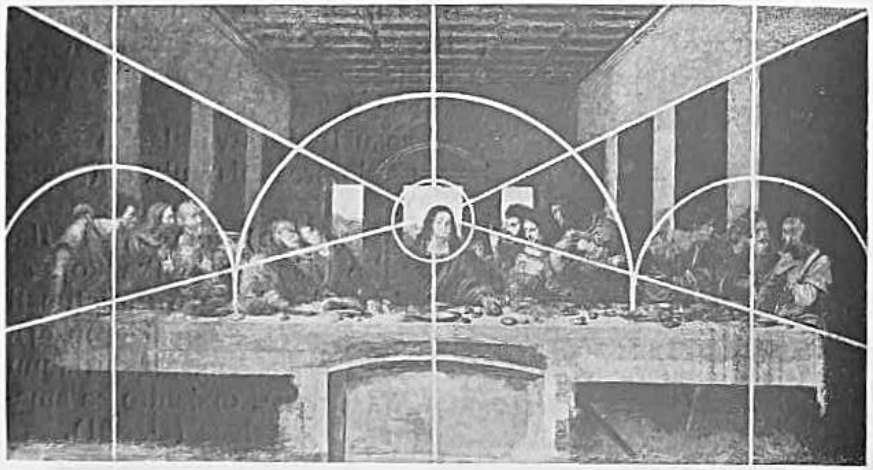
U vezi s velikim pomorskim otkrićima, Portugal se naglo obogatio pa se to za vladavine Don Manuela (1495. do 1521) očitovalo brzim procvatom umjetnosti zahvaljujući podstreku toga vladara. Portugal je tada stvorio stil obilježen pretjeranom lirskom bujnošću i time izuzetan na Zapadu; smatra se da je on odraz istraživalačkog oduševljenja a naziva se *manuelinski stil*. Kao i umjetnosti »katoličkih kraljeva«, taj stil ima dvije faze, jedna je gotička a druga renesansna. *Manuelinski stil* stvorili su Boytac, *crkvom u Setubalu* i *samostanom u Batalbi* (oko 1509), Diogo de Arruda, *Kristovim*

samostanom u Tomaru (oko 1510, sl. 300), i Francisco de Arruda, *kulom u Belemu* (1516, sl. 299); ti su graditelji podigli najpoetičnija djela te arhitekture; ona su neke vrste naturalistička simfonija prenesena u kamen.

Španjolac Juan de Castilho sasušit će stvaralačku nadarenost toga stila prenijevši ga u »platereskni«* ukras (*samostan Jeronymos* u Belemu, 1517).

Portugalsko slikarstvo (kao i španjolsko) pokorava se flamanskim utjecajima. Ono je rodilo više umjetnika koji se odlikuju oštrim realizmom i jedan od vrhunaca umjetnosti toga stoljeća: *Poklonstvo sv. Vincenta* (Lisabonski muzej). To je djelo skup snažnih realističkih portreta, srodan Janu Van Eycku (koji je 1428. bio u Portugalu); općenito se smatra da ga je oko 1460. izradio Nuno Gonçalves (sl. 301).

* Izraz izveden od španjolske riječi »plateresco« (plata = srebro) a označava građevinski stil koji svojim ukrasima oponaša zlatarsko-srebrnarske kovne ukrase. — *(Objašnj. prev.)*



302. Leonardo da Vinci. Posljednja večera.
Načelo rasporeda kompozicije.
Milano, samostan Santa Maria delle Grazie

OSMO POGLAVLJE

Renesansa u Evropi u XVI stoljeću

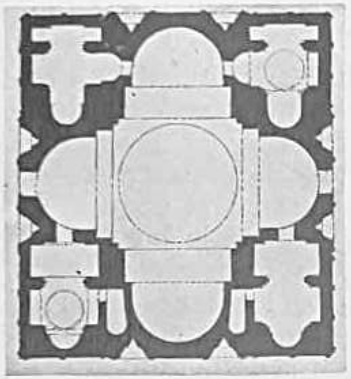
Sve do XVI stoljeća različite su se umjetničke kulture Zapada redale jedna za drugom ne sukobljavajući se i ničući jedna iz druge. Čak i u XV stoljeću gotika i renesansa živjele su jedna pored druge u uzajamnom razumijevanju. Milanska katedrala završavala se u isto vrijeme kad se gradila firentinska. Ali počevši od XVI stoljeća umjetnost Zapada bit će podijeljena na protivurječne snage koje u sebi sakrivaju suprotne ideologije, pa čak i nacionalna suparništva. Dozrijevanje novih nacionalnosti unosilo je njihov posebni prilog u utakmicu sa starim kulturnim zemljama, pa se time obogaćuju izražajne mogućnosti Zapada i Evropa održava u stvaralačkoj napetosti koja će potrajati tri stoljeća.

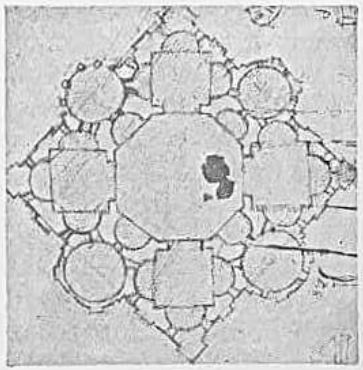
Dva lika utjelovljuju ideologije što se sukobljavaju; to su Erazmo i Luther, humanist i prorok, pomiritelj i revolucionar. Erazmo je maštao o tome da uvede Panteon u Raj; videći u pojavama samo ono što im je zajedničko i uzajamno, on je učinio sve što je god mogao da spasi duhovno jedinstvo Evrope; za njega nema takvih protivnosti koje se ne bi za volju sklada mogle smanjiti; on i samu Vjeru smatra

stečenom istinom koja je, zajedno s antičkom mudrošću, sastavni dio opće ljudske baštine pa, nema sumnje, nije daleko od toga da ne vidi razlike između objave i nadahnuća. Luther, čovjek žedan boga, podiže protiv toga carstva razuma prosvjed misticizma, povrijeđena humanizmom. Nasuprot tome svjesnom idealu čovjeka koji svoj život želi učiniti razboritim skladom sposobnosti pod vodstvom razuma i koji i samom božanskome dodjeljuje opravdan udio, jednako kao i čovječanskome, Luther uskrsava iz starih riznica srednjega vijeka sliku kržljava i nejaka čovjeka, koji je nesposoban za dobro bez pomoći božje milosti i koji jauče pritisnut sudbinom grešnika što mu je dodjeljuje strašni Bog koji se pojavio iz obnovljenih knjiga Staroga zavjeta. U trenutku kad se crkva pripremala da prihvati i potvrdi snove kršćanskih humanista i dok je u Rimu papinstvo privodilo poganstvo krstionicama, Luther ga je primorao da ponovo utone u svoje tajne.

Te dvije snage razdirale su i samu Italiju. Intelektualnim načinom u Rimu a čulnim u Veneciji, Rafael i Tizian definiraju zakone klasicizma koji podvrgava ekonomiku djela sretnoj ravnoteži pojedinih dijelova, a to nameće ublažavanje individualnih crta i obavezuje na žrtvovanje burnih izražaja vedroj impersonalnosti ljepote. U istom trenutku, Bramante, baštinik dugotrajnih istraživanja kvatročenta, ostvaruje u svojim rimskim djelima skladne proporcije antičkog graditeljstva. On je centralni plan, taj simbol sklada koji je graditelje opsjedao petnaest stoljeća, doveo do savršenstva (sl. 303 do 306). Ali ipak, taj klasički idealizam uskoro će kompromitirati Michelangelo; premda uzveličava čovjekovu snagu pretvorivši ga čak u titana, on to čini da bi bolje pokazao njegovu smiješnu slabost nasuprot svemoći božjoj; junaci Sikstine nabijeni su snagom, da bi otpočeli bitku protiv Beskonačnoga za koju znaju da je uzaludna. Iz tog sloma ravnoteže rađa se očajanje koje izvija tjelesa i smračuje lica; Michelangelo će znati da te zahtjeve za izražajnošću zadrži u granicama ljepote; upravo to je ono čudo koje je karakteristično za njega; ali poslije Michelangela nikakva brana neće više moći zadržati žestine. Kao što je to učinio s tijelima, Michelangelo daje mišiće i zgradama; spomenike pretvara u atlete, dok će ih drugi učiniti sajamskim Herkulesima.

U Veneciji je Tintoretto, opsjednut Michelangelovom umjetnošću, smislio drugu dramu. Onu slabost što ju je slikar Sikstine razabrao u čovjeku u odnosu prema bogu, autor *Scuole San Rocco* uočava u svemirskim razmjerima; i to u onom





Središnji plan.

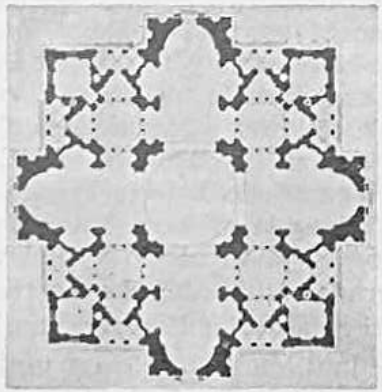
303. Plan crkve sv. Apostola u Aniju. Prije 1031.

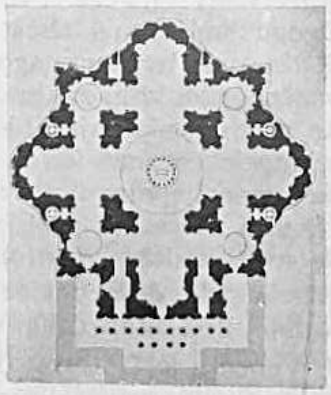
Prema djelu: J. Strzygowski: »Die Baukunst der Armenien und Europa«

304. Plan jedne crkve sa središnjim planom. Crtež Leonarda da Vincija.

Pariz, Knjižnica Francuskog instituta

trenutku kad Kopernik otkriva da je ta mala zemlja, koju su dotad smatrali središtem svijeta, samo sićušna čestica u svemiru kome su granice odjednom uzmakle u beskonačnost; bilo je to još jedno načelo protivurječnosti toga XVI stoljeća koje ponovo uranja čovjeka u njegovu sitnoću u vremenu kad je toliko ponosan zbog svojih osvojenja; u Flandriji će Brueghel riješiti taj sukob suverenim mirom prirode. Tintorettovo čovječanstvo čini se da se uhvatilo ukoštac s beskrajem: bujice noći, potopi svjetlosti, vrtlozi prostora odnose





305. Bramante. Plan za Baziliku sv. Petra u Rimu.

306. Michelangelo. Plan za Baziliku sv. Petra u Rimu.

Cizelirani crtež umjetnika XV stoljeća traži preciznost strukture, dok slikar XVI stoljeća otapa sve obrubove modelacije u blagosti prijelaza. Rafael žrtvuje izraz sklada, dok Michelangelo ostvaruje sintezu protivurječnosti.

307. Carlo Crivelli. »Madonna della Candeletta«. Detalj. 1488 (?)

Milano, Museo Brera

308. Rafael. Madonna del Granduca. Detalj. Oko 1504.

Firenca, Palazzo Pitti

309. Michelangelo. Delfijska Sibila. Freska. Detalj. 1508—1512.

Rim, Sikstinska kapela

oblike što se izvijaju, padaju i podižu, gubeći svoju specifičnu težinu, raskomadani ujedima tame i svjetlosti, progutani beskonačnošću.

Traženje efekta na račun sklada među proporcijama, pretjerana izražajnost, slom ravnoteže koji stanje mirovanja zamjenjuje pomamom kretanja, težnja prema beskonačnome, čime se izvrgava opasnosti cjelovitost oblika i popušta rastočnom djelovanju sjene, svjetlosti i prostora — sve su to neka od obilježja jedne drukčije estetike koju historici nazivaju »baroknom«.

Iz zbrkane mješavine klasicističkog i njegovih protivnosti rađa se u Italiji u drugoj trećini XVI stoljeća kriza koju označavamo nazivom »manirizam«. Osim venecijanske škole, koja se oblikovala kasnije i koja je sačuvala svoju vitalnost, sve će druge škole oboljeti od te stilske bolesti koja je neka vrst neuroze, izraz neke nemoći da umjetnost samu sebe definira i koja navodi drugorazredne umjetnike, smrvljene ugledom velikih majstora, na pretjeranosti pokretâ i izrazâ, na nerazmjerno izdužavanje proporcija i grčenje stavova.

Tu neurozu Italija će prenijeti u Evropu. Dodir renesanse i gotičke Evrope ostvario se u prvi mah u oduševljenom zanosu. Ne mijenjajući ništa u samoj svojoj strukturi, nacionalne su se škole zadovoljile time da iz prekoalpinskih zemalja posude ornamentalni rječnik kojim su se poslužile kao nakitom na način kako je to činio rasplamsani stil; budući da nisu bile kadre da shvate značenje čistih firentinskih primjera, one su otišle da nađu uzore renesanse na onom slavnom kartuzijanskom samostanu u Paviji koji je sav tetoviran arabeskama, stupićima, svijećnjacima, amoretima i medaljonima, pa svim tim nije bio suviše daleko od predodžbi tih ljudi što su bili navikli na raskošne haljine i čipke svojih katedrala. Takvi su bili izvori stila *plateresco* kao i stila kojim se odlikuju dvorci na Loiri ili njemačka renesansa.

Ali ipak, kad je oko 1530. ugled Rima nametnuo primjere visoke renesanse, Evropa se našla pritisnuta uza zid; izbjegavajući opasne uzore da Vincija, Rafaela ili Michelangela, ona je i opet pristupila italijanizmu sa strane, to jest, ovaj put, posredstvom manirizma koji se svojim grčenjima posve prirodno nadovezivao na grčenja rasplamsane gotike. Kriza što je proizašla iz takvog prevrata u vrijednostima, pogodovala je, uostalom, i sama bujanju manirizma koji je cvao u Amsterdamu, Leidenu, Antwerpenu, Fontainebleauu, Baselu, Pragu, na Dunavu i na Iberskom poluotoku.

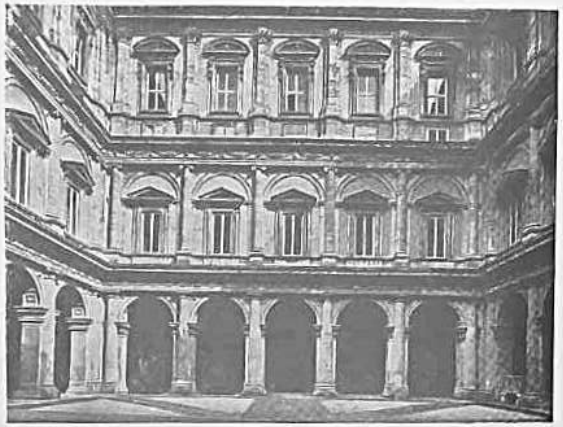
Kad se razmisli o traumatskom učinku što ga je talijanska renesansa morala proizvesti u toj Evropi, već stoljećima izgubljenoj u labirintu gotike, začudo je što kriza nije bila još i dublja. Ali gotika je iscrpla sve svoje mogućnosti; probijanje tokova italijanizma kroz Evropu unijelo je mlade sokove u beskrvni organizam. Svaka je zemlja ponovo stekla stvaralačku snagu i osjetila se kadrom da stvori vlastiti izraz. Španjolska se dočepala El Greca, sudbinom poslanog lutalice bez domovine, pa se poslužila manirističkim zanosom da bi izrazila jezu ekstaze. Na suprotnom polu, Brueghel je donio flamanski prilog humanizmu svojom panteističkom definicijom čovjekovih odnosa prema svemiru. U Nürnbergu je Albrecht Dürer u nekoj pesimističkoj filozofiji utopio nemoć njemačke duše da na ljudski plan svede beskonačnu složenost svijeta; on je, nema sumnje, izvan Italije najdublji evropski umjetnik, onaj koji je najoštroumnije osjetio granice renesanse. Ali najneočekivanija pojava u Evropi XVI stoljeća neosporno je očiti i iznenadni preobrat u Francuskoj. To što je ta zemlja, stvoriteljica gotičke kulture,

310. Albrecht Dürer. Proporcije ljudskog tijela. Crtež.
Beč, Albertina

koja je bila tako u skladu s njezinom obdarenošću, bila kadra da je se odrekne tako lako i što je tako potpuno asimilirala novu estetiku da je čak primila na čuvanje klasicizam što ga je sama Italija odbacila — dokazuje bogatstvo toga evropskog područja koje je tako sretno smješteno između Sjevera i Sredozemlja.

Tek što je asimilirala renesansu, Evropa će se naći pred novim oblikom ultramontanizma; bila je to estetika protureformacije. U toj općoj reviziji vrednota Evropa će postići konačnu zrelost koja će, poslije jedne nove i kratkotrajne krize, svojstvene vremenu rasta, omogućiti divni procvat u XVII stoljeću; ono će biti veliko evropsko stoljeće.

Ali taj pokret protureformacije, koji nastoji da stvori novi, kršćanski humanizam, sam pripada XVI stoljeću. Između 1560. i 1580, kako pod utjecajem Vignole kao i porodice Carracci, nametnut će se graditeljstvu kao i drugim umjetnostima, određena pravila; Caravaggio, koji se pobunio protiv njih, suvremenik je Agostina i Annibala Carraccija. Svi ti umjetnici, osnivači estetike iz koje će proizaći načela XVII stoljeća, bit će proučavani u idućem poglavlju, ali oni svjedoče u prilog plodnosti toga izvanrednog XVI stoljeća u kom se, kao u kotlu, svario cio jedan svijet ideja, oblika i osjećaja i u kom se hladni razum sudara s najžešćim strastima.



311. Bramante. Tempietto u dvorištu crkve San Pietro in Montorio, u Rimu. 1503.
312. Palača Farnese, u Rimu. Dvorište. Vestibil i prvi kat sagrađeni su od 1530. do 1546. po planovima Antonia da Sangalla Mlađeg, a drugi kat sagradio je Michelangelo, od 1547—1564.

1. Italija

Snage Italije privukao je u XVI stoljeću Rim. Vječni grad probudio se iz svog srednjovjekovnog sna pa će, zahvaljujući djelovanju velikih papa, Julija II, Lava X i Pavla III, postati u isto vrijeme priznato središte duhovne moći crkve, i evropsko žarište umjetnosti i književnosti, i domovina humanista. Poslije 1540. u Rimu se susreću svi umjetnici Evrope. Ostale talijanske škole, sterilizirane tim dozivom snaga, postaju sateliti. Stara firentinska škola još je uvijek između 1480. i 1510. radionica u kojoj se oblikuju talijanski umjetnici, ali je osiromašena odlaskom svojih najboljih elemenata pa je postala lak plijen manirizma. Samo je Venecija odoljela privlačnoj snazi Rima i nastavila nezavisan razvoj polariziravši i sama, u svoju korist, dio sjeverne Italije.

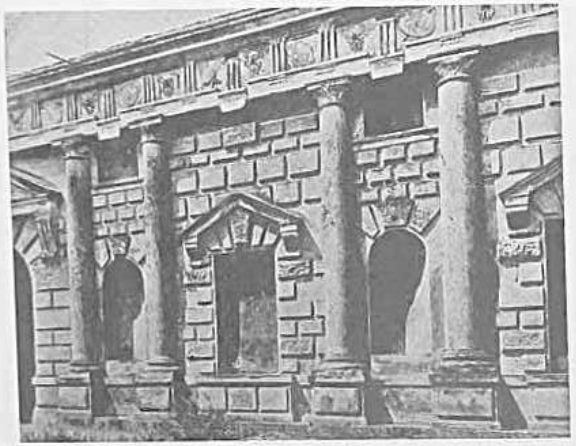
Graditeljstvo

Graditeljstvo kvatročenta igra je linija i površina; graditeljstvo činkvečenta uvodi u igru mase i obujmove; ono jasno raščlanjuje spomenik na traveje i katove; oponašanje antike više se ne ograničava na ukras; sada nadahnjuje graditelje sama struktura antičkih spomenika. Umjetnost gradnje XV

313. Kupola Sv. Petra, u Rimu. Projekt je 1546. izradio Michelangelo; do njegove smrti 1564. podignuta je do bubnja; završili su je 1581. Giacomo della Porta i Pirro Ligorio.

stoljeća rodila se u Firenci i ona teži prema ljupkosti i eleganciji; budući da se izgradilo u gradu careva i papa, graditeljstvo XVI stoljeća pristupa golemim programima i nastoji izraziti snagu.

Donato Bramante (oko 1444—1514) ostvaruje prekretnicu XV i XVI stoljeća; poslije svoga milanskog razdoblja, kad još njegova djela trpe od lošeg lombardskog ukusa, on je 1499. došao u Rim i u kasnim godinama obnovio svoju umjetnost u dodiru s antičkim spomenicima. Da bi sagradio ljupki *Tempietto* u dvorištu crkve *San Pietro in Montorio* (1503, sl. 311), on je sa sigurnošću primijenio načela dorskog stila kako ih je definirao antički arhitekt Vitruvije. Na zahtjev Julija II zamislio je na Vatikanu veličanstven papinski grad. Srušivši staru baziliku cara Konstantina, projektirao je za Crkvu sv. Petra golemu kupolu, podignutu nad četiri poluvaljkasta svoda i sa strane poduprtu sa četiri sporedne kupole (sl. 305). Centralni plan bio je više puta usvajan prilikom gradnji spomenika univerzalnog i carskog značenja (Panteon u Rimu, Sv. Sofija u Carigradu, Palatinska kapela u Aachenu); on je ovdje afirmirao sveopće zračenje katolicizma i očaravao renesansne ljude; nijedan drugi plan nije im se toliko činio slikom savršenstva kao ovaj, koji je proistekao iz kruga, toga savršenog geometrijskog lika koji nema ni početka ni kraja. Pokraj Crkve sv. Petra Bramante je obnovio papinsku palaču; na vatikanskom brežuljku sjedinio je dvjema dugim galerijama palaču Nikole V



314. Giulio Romano. Palača »Tè« u Mantovi.
1525—1535. Detalj.

s villom Belvedere; nadahnuvši se u svom planu cjelinom rimskih stadiona, on je svu perspektivu centrirao na jednu samostalnu eksedru koja potječe iz antičkog graditeljstva; bila je to belvederska niša koja će, prilikom izvedbe, biti povišena.

Michelangelo (1475—1564) je još više istakao ustrojstvo zgrade upotrebom golemog mjerila koje je premašivalo dva kata (*Biblioteca Laurenziana*, u Firenci, *Kapitolski trg*, u Rimu). Graditeljstvo XV stoljeća sastojalo se od površina bez otvora; graditeljstvo XVI stoljeća reljefni je kostur, određen vertikalnim stupovima i vodoravnim katnim podištima. Michelangelo je u tom duhu završio najljepšu renesansnu zgradu, *Palaču Farnese*, u Rimu (sl. 312), koju je započeo Antonio da Sangallo (1455—1534). Godine 1546. povjerio je papa Michelangelu da nastavi radove na Crkvi sv. Petra, napuštene otkako je umro Bramante. Odustavši od plana po latinskom križu što su ga projektirali Rafael i Baldassare Peruzzi, on se vratio Bramanteovu centralnom planu ali mu je kostur znatno ojačao (sl. 306). Stotinu i devetnaest metara visoka i 42 metra široka kupola počiva na stupcima koji su debeli 27 metara; širina zgrade iznosi 137,5 metara. Sveukupnu raščlanjenost konstrukcije obilježava korintski stil golemog mjerila koje obuhvaća tri kata probijajući horizontale, a na kupoli snažna rebra kojima na bubnju odgovara šesnaest dvostrukih stupova (sl. 313). Michelangelovu Crkvu sv. Petra završit će poslije njegove smrti Jacopo Barozzi, nazvan Il Vignola (1507—1573); taj najvjerniji

315. Villa d'Este, Tivoli.
Započeo ju je 1550. Pirro Ligorio.

Michelangelov učenik uveo je u graditeljstvo strogost koja je u skladu s ukusom protureformacije. Crkvom *Gesù* u Rimu, koju je projektirao 1567, dao je uzorak crkve koja će se nametnuti graditeljima XVII stoljeća (sl. 380. i 381).

Građevine što ih je zasnovao Rafael (1483—1520) nisu bile, zbog svoje slikovitosti, bez utjecaja na stvaranje manirizma. Njegov učenik Giulio Romano (1492—1546), koji je bio i slikar, pravi je začetnik manirizma u graditeljstvu; palača »Tè« u Mantovi, što ju je on podigao od 1525. do 1535. (sl. 314) i u cijelosti ukrasio freskama, tip je vladarske *ville*, zamišljene kao neko čarobno boravište.

Premda je bila suparnik Rima, Venecija je usvojila novi stil stvoren u Vječnom gradu, ali ga je preopteretila bogatim ukrasima. Sansovino (1486—1570) je na svom djelu *Libreria di San Marco* nagomilao pilastre, stupove, spratišta, stupčane ograde, kipove, sa željom da pobudi dojam bogatstva, pa je svim time bio bliži duhu kiparstva negoli graditeljstva. Andrea Palladio iz Vicenze (1508—1580) zasnovao je u tome duhu veličajnosti *Baziliku u Vicenzi* (1573) i *Olimpijsko kazalište* u istome gradu, koje će dovršiti njegov učenik Scamozzi; ali u najoriginalnijem dijelu svojih građevina (*ville*, podignute u pokrajini Veneto, *Chiesa del Redentore*, u gradu Veneciji, sl. 316) on, naprotiv, odustaje od svakog dekorativnog lirizma i teži velikoj klasičkoj čistoći; od svih renesansnih umjetnika on se najviše približio kanonima grčkog graditeljstva.

316. Andrea Palladio. Chiesa del Redentore u Veneciji. 1577—1592. Pročelje.

U XVI stoljeću graditeljstvo u Italiji teži da postane teorijska nauka. Brojna izdanja Vitruvijeve antičke rasprave, obogaćena gravurama, zbirke rimskih spomenika, građevinske rasprave Serlija (1537), Vignole (1562) i Palladija (1570) osigurat će proširenje graditeljstva po antičkom uzoru po cijeloj Evropi.

Ugledajući se na Rimljane, renesansna je Italija stvorila vladarske ladanjske rezidencije, nazvane *villae*. Obitavalište ili *casino*, dominira u njima nad skupom terasa koje su ukrašene tisovim stablima, cvjetnjacima, bazenima, vodoskocima, kipovima i rustičkim građevinama. Najljepše od tih obitavališta je *Villa d'Este* (1549) što ju je sagradio Pirro Ligorio (umro oko 1580) za kardinala Ippolita d'Este (sl. 315).

Slikarstvo i kiparstvo

Estetiku druge renesanse izgradilo je u prvoj trećini XVI stoljeća nekoliko velikih umjetnika; najstariji od svih, Leonardo da Vinci, rođen 1452, pripada svojim istraživačkim duhom i znanstvenim genijem još uvijek kvatročentu. Rafael, Michelangelo, Giorgione i Tizian rođeni su u kratkim razmacima, pa su neosporno pripadnici iste generacije; ali Giorgione i Rafael umrli su rano, dok će se razvitak i djelovanje Michelangela i Tiziana produžiti duboko u to sto-

317. Leonardo da Vinci. Sveta Ana. 1501.
Pariz, Louvre

ljeće. Correggio je rođen 1494. i pripada narednoj generaciji, ali je svoje puno djelovanje razvio prije 1534, koje je godine umro, pa svojim novatorskim genijem treba da bude smatran jednim od glavara niza koji pripada činkvečentu. Za vrijeme svoga života svaki je od tih velikih majstora stvorio školu koja nastavlja njegovu umjetnost, premda je u isto vrijeme izopačava i kvari, sve do posljednje četvrti stoljeća, to jest do vremena kad se rodila umjetnost protureformacije.

Leonardo da Vinci (1452—1519) formirao se u Firenci, u Verrocchiovoj radionici; radio je u Firenci i Milanu. Godine 1516. pozvao ga je François I u Francusku, pa je umro u Amboisu. Naslikao je veoma malen broj djela koja su, na nesreću, veoma postradala zbog tehničkih istraživanja o kemiji boja u koja se slikar upuštao; 1483. nastala je slika *Madona u spilji;* 1495—1497. *Posljednja večera,* u samostanu Santa Maria delle Grazie, u Milanu (sl. 302); 1501. *Sv. Ana* (sl. 317); 1503—1506. *La Gioconda,* u Louvru. Da Vinci dovršava istraživanja XV stoljeća o ljudskom tijelu, ali on svim tjelesnim osvojenjima kvatročenta želi dodati psihološka. *Posljednja večera* metodičko je proučavanje izraza koji se mijenjaju u vezi s različitim karakterima pojedinih osoba; na slici *Gioconde* nastoji dočarati tajnu unutrašnjeg života. Odustavši od oštre modelacije kiparski orijentiranih

318. Rafael. Atenska škola. Freska. 1510—1511.
Stanza della Segnatura.
Rim, Vatikan

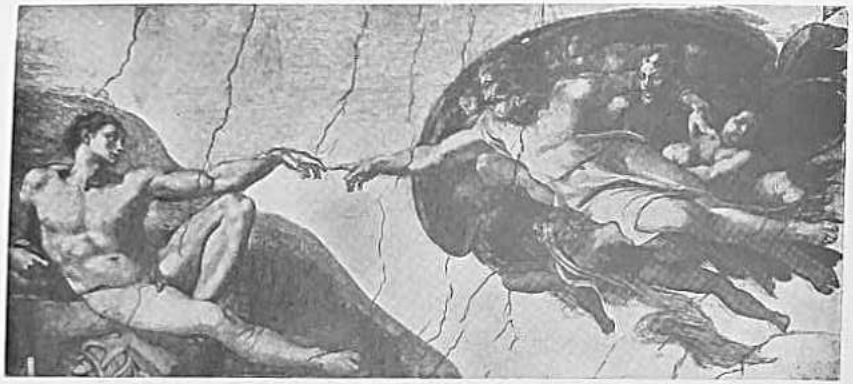
slikara kvatročenta — koja još prosijava na *Madoni u spilji* — on izražava svjetlosno neopipljivo treptanje atmosfere i mekoću puti uz pomoć modelacije osjenčane clair-obscurom koja se naziva *sfumato*. Bio je univerzalan genij, u skladu s renesansnim idealom. Njegove znanstvene rasprave, koje su ostale neobjavljene, njegovi bezbrojni crteži otkrivaju strasnu želju za znanjem koja se probijala u sva područja: u astronomiju, fizikalne i prirodopisne nauke, u biologiju, mehaniku, hidrauliku, avijaciju, kemiju itd. Ali ipak, slikarstvo je smatrao odrazom prirode, izrazito stvaralačkom umjetnošću, vrhuncem i nauke i umjetnosti.

Rafael (Raffaelo Santi) (1483—1520) dao je konačan oblik onom idealu što ga je talijanska umjetnost nastojala ostvariti već dvjesta godina. Rodio se u Urbinu, u zabačenoj pokrajini, bio je Peruginov učenik, pa su njegova prva djela nastala pod utjecajem toga majstora (*Ženidba Djevice Marije* ili *Sposalizio*, u Milanu, 1504). Intelektualno oslobođenje donijela mu je Firenca, gdje je boravio od 1504. do 1508. Tu je izgradio svoj tip madone čistog ovala, bezličan i idealan

319. Rafael. Studija Madone. Crtež.
Beč, Albertina

kao što su lica antičkih kipova (*Madonna del Granduca*, 1505, sl. 308 i 319). Od 1508. do 1511. slikao je za papu Julija II niz fresaka u *Stanza della Segnatura*, u Vatikanu (*Atenska škola* ili Filozofija, sl. 318; *Parnas* ili Pjesništvo; *Raspravljanje o Sv. Sakramentu* ili Vjera; *Pravda*). Oživljen intelektualnom inspiracijom, rafaelski je ideal ondje dosegao

320. Giovanni da Udine, prema Rafaelu.
Ukrasna slikarija »alla grottesca«.
Rim, Vatikanske Loggie



321. Michelangelo. Stvaranje čovjeka. Freska. 1508—1512.
Rim, Sikstinska kapela

čudesnu monumentalnu punoću; sretni susret jednog umjetničkog temperamenta i misli jednog vremena rodio je u toj dvorani potpisa jedno od onih velikih djela u kojima je misao uzveličala oblik. Njegovi portreti (*Baldassare Castiglione*, u Louvru; *la Donna velata*, Palazzo Pitti) izražavaju humanistički ideal smirena života, sigurnosti i vladanja samim sobom. Vjersko nadahnuće ostvarivao je manje uspješno: sistematska idealizacija likova stvorila je banalan, hladan i bezizražajan tip slike o svetosti koji će puna tri stoljeća nadahnjivati šablonske slike crkvene umjetnosti (*Sikstinska Madona*, Dresden; *Madonna di Foligno; Preobraženje*, Vatikan; *Velika sveta porodica*, Louvre). Na drugim freskama u Vatikanskim sobama (*Požar Borga, Čudo u Bolseni, Heliodorova kazna*, 1511—1514) Rafael, koji je bio veoma podložan utjecajima, očituje svoj nemir zbog Michelangelove snage i venecijanskog kolorita. Njegovo posljednje monumentalno djelo, koje su djelomice izradili njegovi učenici, nalazi se u *Villa Farnesina;* to je *Povijest Amora i Psihe*, u kom je stvorio mitološke prototipove modernog doba. Vatikanske *Loggie* otpočete su pod Rafaelovim vodstvom ali su ih završili njegovi učenici. Biblijski prizori uokvireni su tu ukrasima što ih je slikao Giovanni da Udine (1494—1561), nadahnut ornamentima što su nedugo prije toga otkriveni prilikom iskapanja Neronove Zlatne Kuće i koji su zbog toga nazvani *grottesche* (sl. 320). To ukrašavanje arabeskama oponašat će cijela Evropa. Rafaelu dugujemo još i *kartone* za zidne sagove o *Djelima apostolskim*, tkane u Bruxellesu.

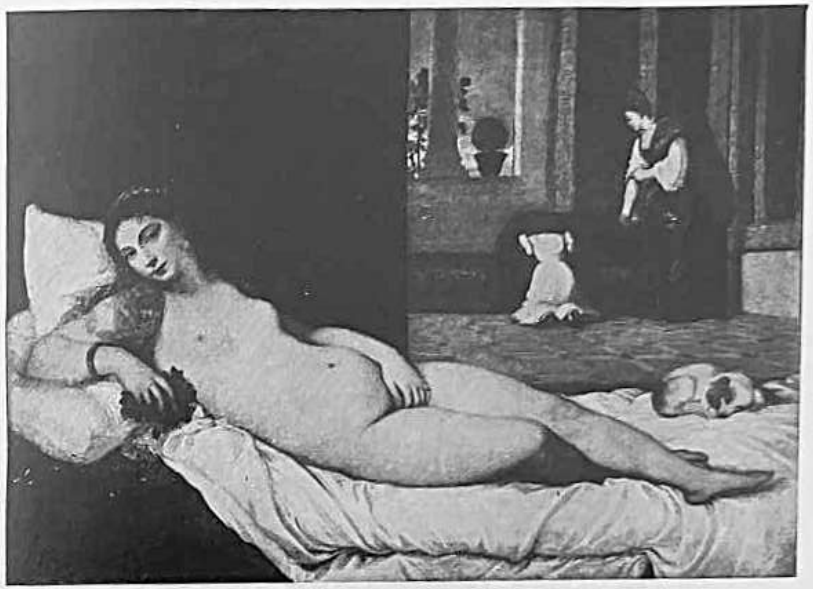
322. Michelangelo. Kip Mojsija na grobu pape Julija II. Mramor.
Rim, crkva San Pietro in Vincoli

323. Michelangelo. Rob, namijenjen za grob Julija II. Mramor.
Pariz, Louvre

Michelangelo Buonarroti (1475—1564), rodom iz mjesta Caprese, u Toskani, od svih je umjetnika XVI stoljeća u najvećoj mjeri firentinski duh. Njegova likovna shvaćanja jednaka su shvaćanjima onih kiparski orijentiranih slikara kvatročenta koji su bili oduševljeni samo reljefnošću, pa je i samo njegovo slikarstvo prenos obujmova na ploštinu površine; on dovodi do krajnosti onu volju da se izrazi snaga koja je opsjedala umjetnike prethodnog doba; ali budući da je bio duboko uvjeren kršćanin, on je ljudskoj snazi suprotstavljao božju moć koja je mrvi i čini uzaludnom. Ta bolna suprotnost, ta čovjekova borba da bi se oslobodio svoje proklete sudbine, taj gnjev okovanog Prometeja koji ne može raskinuti svoje lance, daje njegovoj umjetnosti dramatsku snagu koja je žestoko suprotna idealu humanističkog sklada kome je Rafael u to vrijeme potpuno utjelovljenje. Golemi i nervozni mramorni *David* (visok 4,35 m, u Galleria dell'Accademia u Firenci) izrađen je u Firenci od 1502. do 1504, a njegove prve slike (*Sveta porodica*, Galleria Uffizi) još uvijek imaju obilježje plastike kvatročenta; tradiciju umjet-

324. Giorgione. La tempesta.
Venecija, Accademia

nosti toga stoljeća preuzeo je Michelangelo u radionici Bertolda, Donatellova učenika, dok je slikarsku umjetnost učio kod Ghirlandaia. Pošto je pozvan u Rim, otkrio je preneraženom svijetu snagu svoga genija freskama na stropu *Sikstinske kapele* (1508—1512), gdje je naslikao prizore iz Starog zavjeta (sl. 321), likove proroka i sibila (sl. 309), u simuliranom arhitektonskom okviru na koji se oslanjaju hinjeni kipovi mladića (tzv. *Ignudi*). Njegovo herkulsko shvaćanje ljudskog tijela potječe od antičkih kipova iz helenističkog doba koji su tada bili nedavno otkriveni u Rimu (*Laokoon, Belvederski torzo*). Njegova kiparska djela, koja je zamišljao u golemim razmjerima, sva su ostala nedovršena. Za *grob Julija II* izradio je samo robove (Louvre, Firenca, sl. 323), koji su, uostalom, nedovršeni, i strahovitog Mojsija (sl. 322) koga uzburkava dah božjeg gnjeva. Od 1523. do 1534. radio je na *grobovima Giuliana i Lorenza Medici,* u crkvi San Lorenzo u Firenci; njegova očajna duša očituje se u alegorijama sarkofaga (*Dan, Noć, Suton, Zora*), i u *Madonni,* u Kapeli Medici; snažna tijela svih tih likova ruše se u iznemoglosti pobijeđenih junaka. Njegovo najsilovitije djelo je freska o *Posljednjem sudu* u Sikstinskoj kapeli (1535—1541) na kojoj titanski Krist munjom udara čovječanstvo; čini to kretnjom koja se, u duhu velikog republikanskog



325. Tizian. Urbinska Venera. Oko 1538.
Firenca, Galleria Uffizi

i kršćanskog umjetnika, Savonarolina učenika, možda obraća papinstvu. U tom djelu ona ravnoteža između ljepote i izražajnosti što ju je Michelangelo znao sačuvati u Sikstini slomila se u korist drame; to je već barokno djelo.

Venecija je po prirodi bila sklonija uživanju negoli saznavanju, kao što je to bila Firenca, i stoga je stvorila umjetnost čulnog, a ne mentalnog izraza. Venecijanski će se umjetnici obraćati, dakle, prije čulima negoli duhu, govoreći u svom slikarstvu, zahvaljujući magiji boja, o tvarnoj prisutnosti svijeta. Venecijansku umjetnost seičenta izgradila su u radionici Giovannija Bellinija tri umjetnika: Giorgione, Tizian i Palma Stariji.

Palma Vecchio (tj. Stariji, 1480—oko 1528) srodan je Tizianu razbludnijom notom.

Giorgio da Castelfranco, nazvan Il Giorgione (1477—1510), uranja čovjeka usred same prirode; umjetnicima koji su se oblikovali u Firenci priroda je davala samo elemente ukrasa koji se smješta u pozadinu kao kakvo platno postavljeno u dnu slike; naprotiv, venecijanska slika bitno će se osnivati na krajoliku (sl. 324); čak ako i nije reproducirana u svim svojim oblicima, priroda je na njima uvijek prisutna toplim osvjetljenjem koje nijansira lica, put, odjeću, i atmosferom koja obavija predmete. Giorgione je izgradio načela moder-

326. Palma Vecchio. Portret nepoznate.
Milano, Museo Poldi-Pezzoli

nog slikarstva; to je takozvano simfonijsko slikarstvo u kom boje, kao tonovi u nekom orkestru, utječu jedne na druge i nisu više primijenjene ploštimice, u unutrašnjosti nacrtanih rubova, prema načelima »lokalnog tona« koje je Rafael strogo poštovao.

Tiziano Vecelli, nazvan Tizian (umro 1576) doživio je duboku starost. On je živio u Veneciji kao kakav vladar umjetnosti, ali je radio za Alfonsa d'Este, vojvodu Ferrare (*Bacchanal*, u Pradu) i za vojvodu Urbinskog (*Urbinska Venera*, Galleria Uffizi, sl. 325), markiza od Mantove (*Polaganje u grob*, u Louvru) i papu Pavla III koji ga je 1545. pozvao u Rim. Svojim genijem stekao je sjajnu zaštitu Karla V koji ga je imenovao palatinskim grofom i više puta pozivao u Augsburg, naročito 1548, gdje je naslikao *Karla V u bitki kod Mühlberga* (Prado); poslije careve smrti, Filip II je sačuvao naklonost prema njemu, pa je Tizian načinio za njega više slika (*Jupiter i Antiopa*, u Louvru).

Tizian izražava, na venecijanski način, to jest čulno, ideal sklada i sigurnosti koji je Rafaelova umjetnost izrazila u intelektualnom obliku (tabla VIII). On prikazuje epikursku narav Venecije, ali to čini s tolikim izobiljem zdravlja, koje joj poriče ma kakvo nečisto svojstvo, i s toliko poezije, kadšto patetične a kadšto zadubljene u razmišljanje, da ga sve to čini jednim od najčovječnijih slikara. Njegovo je djelo

327. Correggio. Slika u kupoli crkve San Giovanni Evangelista, u Parmi, 1520.

bogata enciklopedija u kojoj žive u susjedstvu sni o zlatnom doba poganstva, kršćanski misteriji, ljubavne požude, mrtvačke mise, raskoš svjetlosti i ljepota prirode. To je prvi od onih univerzalnih slikara koji u svom djelu obuhvaćaju cio jedan svijet.

U venecijanskom je krugu jedan slikar iz Cremone, Giovanni Antonio Licinio, nazvan Il Pordenone (1483—1539), genijalni preteča, zasnivao barokno slikarstvo u trenutku kad je Tizian izgrađivao svoj vedri klasicizam, pa je time stvarao uvod u Tintorettovu, pa čak i u Caravaggiovu umjetnost, probijajući putove koji vode do Parmigianina (slike u katedrali u Cremoni, 1520—1523, i u katedrali u Spilimbergu, 1524).

U Parmi je Antonio Allegri, zvan Correggio (1494—1534) stvorio umjetnost karakterističnu svojom sentimentalnom razbludnošću koja mnogo duguje firentinskoj znanosti o crtanju, Da Vincijevoj istančanosti i venecijanskoj čulnosti. Njegov maniristički tip žene (*Ženidba sv. Katarine*, Louvre, 1519), njegove kompozicije što se slijevaju (*Madona sa sv. Jeronimom*, Parma, oko 1528), njegovi izrazi ushićenja i zanosa, njegove dekoracije u perspektivi kupolnih stropova, koje su prva djela takve vrste u slikarstvu (*Crkva sv. Ivana*,

328. Bronzino. Lucrezia Panciatichi. Oko 1540.
Firenca, Museo Uffizi

329. Parmigianino. Bogorodica s dugim vratom.
Firenca, Galleria Pitti

u Parmi, 1520, sl. 327 i *Katedrala,* 1530) — razlog su zbog koga je Correggio, zajedno s Michelangelom, jedan od uzora barokne umjetnosti.

Primjer tih snažnih stvaralaca paralizirao je njihovu okolinu i njihove sljedbenike, pa se taj utjecaj očitovao bilo lijenošću konformizma ili ojačanjem stila koji nazivamo *manirizmom.* Svaki veliki majstor ostavlja za sobom zaoranu brazdu kojom se kreću oponašatelji, pripadnici njegove »škole«. U Milanu rade Ambrogio da Predis (1430—1520), Marco d'Oggiono (1470—1540), Cesare da Sesto (1477—1523), Antonio Boltraffio (1467—1516), Bernardino Luini (oko 1480—1532), vulgarizirajući i bljutaveći umjetnost Leonarda da Vincija. Antonio Sodoma (1477—1549), koji radi u Sieni, dodao je Leonardovoj ljupkosti neku mutnu čulnost. Firentinske radionice sabiru rezultate stečene u toku XV stoljeća u posve teorijsku sintezu; umjetnost Fra Bartolomea (1475—1513) i Mariotta Albertinellija (1474—1515) uzaludno je paralelna s Rafaelovom umjetnošću; svojom hladnom besprijekornošću Andrea del Sarto (1486—1531) možda je od svih najapstraktniji.

TABLA VIII — Tizian. Bogorodica sa zecom. Detalj.
Pariz, Louvre

Proizašavši od Michelangela, Correggia i Andrea del Sarta, više slikara što su radili u Firenci i Parmi a koje nazivamo »maniristima« čine prvu generaciju baroka. Za sve je njih značajno da hotimice traže izobličenja kako bi time svoja djela učinili izražajnijima. Njihovi portreti uspravnih stavova, čvrsto uperenih pogleda neobični su i čudni, pa to svojstvo doseže kod Bronzina (Firenca, 1502—1572) gotovo halucinantnu napregnutost (sl. 328). Parmigianino (Parma, 1504—1540) profinjuje Correggiov ženski tip izdužujući ga da bi ga učinio vijugavijim (sl. 329); Francesco Primaticcio (1504—1570) donijet će taj tip u Francusku (sl. 333). U Firenci potvrđuju učenici Andrea del Sarta opadanje koje je zahvatilo najstariju talijansku školu: Jacopo Pontormo (1494—1555) prekomjerno izdužava oblike i zamišlja neobične kompozicije u kojima je klasicizam njegove škole čudno i osebujno izmijenjen; Giovanni Battista Rossi (Il Rosso, 1494—1540), koji je 1531. bio pozvan u Francusku, naglašava Michelangelovu patetiku dramatskom gestikulacijom. U Rimu i Mantovi pokušava Giulio Romano (1492—1546), koji je kod Rafaela bio neka vrst poglavara radionice, da produži umjetnost svoga učitelja ukrštajući je s mikelanđelovskim zanosom. Njegov stil izvršit će golemi utjecaj u cijeloj Evropi. Sebastiano del Piombo (1485—1547) došao je oko 1509. iz Venecije pa je i on dopustio da ga povuče veličanstveni ali opasni primjer.

330. Giovanni da Bologna. Venera.
Firenca, Villa Petraia

331. Tintoretto. Posljednja večera. Detalj.
Venecija. San Giorgio Maggiore.

Da nije bilo Michelangela, moglo bi se reći da je XVI stoljeće doživjelo dekadansu talijanskog kiparstva koje je bilo tako plodno u kvatročentu. U Padovi je obrađivač bronce Andrea Riccio (1470—1532) nastavljao Donatellovu tradiciju; u Veneciji je firentinski izbjeglica Jacopo Sansovino oponašao antičke kipove tako vjerno da su to gotovo kopije. Michelangelov primjer satirao je Firentince Baccia Bandinellija (1493—1560), Guglielma della Porta (oko 1510—oko 1577) i Bartolomea Ammanatija (1511—1592). Drugi umjetnici firentinske škole, kao što su Flamanac Giovanni da Bologna (1524—1608, sl. 330) i obrađivač bronce i zlata Benvenuto Cellini (1500—1571, sl. 366), prenose u kiparstvo maniristički stil.

Venecijanska škola, najmlađa u povijesti slikarstva, jedina u Italiji nije još iscrpla svoje snage i ne poznaje pojavu manirizma, nego rađa velike majstore i u drugoj polovini stoljeća. Paolo Caliari, nazvan Il Veronese (1528—1588), podrijetlom iz Verone, bio je velik dekorater. Stvarao je goleme slikarije, organizirane kao sjajne inscenacije u veličanstvenim građevinama (*Svadba u Kani*, Louvre; *stropovi Duždeve palače* u Veneciji, sl. 332). Njegov radosni, jasni i zvučni kolorit izražava rasprostranjenost smisla i ukusa za

332. Paolo Veronese. Republika Venecija.
Strop u duždevoj palači u Veneciji. Poslije 1577.

materijalnu raskoš koja je svojstvena Veneciji. Jacopo Robusti, nazvan Il Tintoretto (1512?—1594), jedan je od stvaralaca barokne umjetnosti. Bio je Tizianov učenik a u Rimu je doživio otkriće Michelangela. Njegov burni genij i njegov stvaralački žar našli su mogućnost da se ižive na prostranoj ljestvici njegovih golemih kompozicija (*Posljednji sud*, u Santa Maria dell' Orto; *Stari i Novi Zavjet*, u Scuola di San Rocco; ukrasi u Duždevoj palači, gdje je izradio najveću sliku na svijetu: *Raj*, koja ima 200 četvornih metara). Tintoretto je izmijenio venecijanski kolorit da bi mu omogućio da izražava potresnije naglaske; on je osjetio privlačnost prostora pa prikazuje čovjeka uskovitlana u nekoj kozmičkoj drami (sl. 331). U gradu Bassano djelovala je porodica Bassano (Da Ponte) približivši se flamanskom slikarstvu svojim rustičkim osjećajem koji je u Italiji neuobičajen.

Više gradova sjeverne Italije bilo je pod izravnim utjecajem Venecije. U Bergamu se Venecijanac Lorenzo Lotto (1480—1556) pobunio protiv Tizianova klasicizma. Giovanni Battista Moroni (1525—1578) značajan je portretist koji se, kao i Holbein, služio strogom objektivnošću. U Bresci su

Alessandro Moretto (1498—1554) i Giovanni Savoldo (oko 1480—poslije 1548) pod utjecajem Giorgionove umjetnosti naviještali stanovita istraživanja XVII stoljeća. Dosso Dossi (oko 1479—1542) nastavlja u Ferrari — u obliku koji također nadahnjuje Giorgione — sklonost prema neobičnome koja je tradicionalna u tome gradu.

2. Prodor renesanse u Evropu

Francuska

Rana francuska renesansa u kojoj je talijanski utjecaj još površan razvila se uglavnom u području Loire. Ukrasni elementi podrijetlom iz područja Milana — arabeske, amoreti, svijećnjaci, medaljoni, stropne svjetiljke — miješaju se s gotikom na dvorcima što su sagrađeni za Louisa XII ili njegove ministre; to su: *Blois, Amboise, Chaumont, Gaillon* (blizu Rouena). U dvorcima iz prve polovine vladanja Françoisa I (*Blois, Chambord, Azay-le-Rideau, Chenonceau*) ukras po talijanskom uzoru često je još prilijepljen na zgrade koje imaju tradicionalnu konstrukciju i plan. Taj složeni stil prestaje oko 1530, tj. u doba u kom će se dovršiti asimilacija, i to, ovaj put, u pariškom području. François I odlučio je 1528. da dvorac *Fontainebleau* postane žarište italijanizma. Da bi ukrasio sobe i galerije palače koju je dao sagraditi, dao je pozvati umjetnike iz prekoalpskih krajeva (bili su to Primaticcio, Il Rosso, Niccolò dell' Abbate) i sakupio prve elemente jednog kabineta antičkih umjetnina i remek-djelâ talijanskih velikih majstora; bio je to začetak Muzeja Louvre. Vanjska arhitektura palače bila je prilično nespretna; konstruirao ju je Gilles le Breton još u duhu prethodnog doba; ali u unutrašnjosti su Il Rosso i Primaticcio (sl. 333) stvorili ukras izvanredno bogat oblicima od štuka i slikarija; taj stil, dotad još nepoznat u Italiji, prvi je primjer onih ukrasa koji će cvasti u baroknom stilu i izvršiti velik utjecaj u cijeloj Evropi (1533—1544).[1]

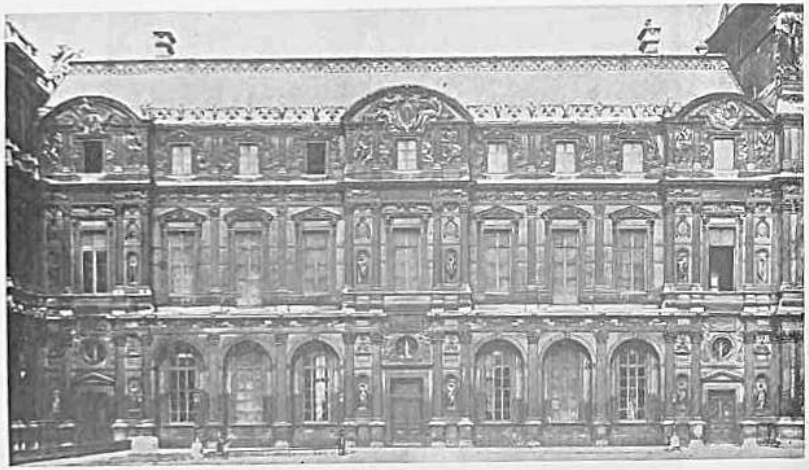
Dotle je putovanje dvojice talijanskih graditelja, Vignole i Serlija, u Francusku, kamo su pozvani 1541, imalo pomoći Francuzima da se oslobode svojih tradicija. Za vrijeme Henrija II stil po uzoru na antiku otmjeno su primjenjivala tri

[1] Ta vrst ukrasa pojavljuje se u Italiji tek oko 1550. (u Rimu, Palazzo Spada).

333. Dvorac Fontainebleau. Primaticcio, štukatura u bivšoj sobi vojvotkinje d'Étampes.

umjetnika: Pierre Lescot, Philibert Delorme i Jean Goujon. Pierre Lescot (oko 1510—1578) upotrijebio je prilikom pregradnje Louvra (1574, sl. 334) vertikalno smjenjivanje stilova. Philibert Delorme (oko 1510—1570) čija su gotovo sva djela razorena (*Tuilerije*) ili oštećena (*dvorac Anet*) naglašava francusku sklonost prema klasičkoj čistoći, u znak reakcije na dekoraterski stil što su ga unijeli Talijani (sl. 335); ali uza sve to, preveliko bogatstvo ukrasa naišlo je na pojačanu sklonost u vrijeme Henrija IV. Vjersko je graditeljstvo, međutim, tek oko 1530. usvojilo talijanske ukrase na osnovnoj strukturi koja još ostaje gotička; takva situacija održat će se sve do XVII stoljeća (*Saint-Eustache* u Parizu).

Uporedo s time konstruktorski zanat nastoji da se oslobodi empirizma srednjovjekovnih zidarskih majstora da bi se pretvorio u graditeljsku znanost. Po uzoru na Talijane, Francuzi objavljuju rasprave o graditeljstvu. Godine 1547. je Jean Goujon, kao predgovor za francuski prijevod Vitruvija što ga je objavio Jean Martin, napisao pravi manifest graditelja-novatora. Philibert Delorme, koji je objavio jednu raspravu o graditeljstvu (1567) i različita tehnička djela, traži da graditelj bude univerzalan čovjek, učenjak i filozof. Jean Bullant objavio je 1564. još jednu raspravu. Uskoro su francuski klasički spomenici i sami prikazani kao primjer pa je Jacques Androuet du Cerceau od 1576. do 1579. objavio



334. Dvorišno pročelje palače Louvre, započeto 1547. po planovima Pierrea Lescota; ukrasi Jeana Goujona.

svoje djelo *Les Plus Excellens Bastiments de France* (Najodličnije građevine Francuske).

Kiparstvo druge polovine XVI stoljeća nadovezuje se pod talijanskim utjecajem na smireni stil s kraja prethodnog stoljeća; grob Françoisa II, vojvode od Bretagne, u Nantesu, što ga je izvajao Michel Colombe (umro oko 1512) po crtežima Jeana Perréala, zatim grob Louisa XII, što ga je 1531. u Saint-Denisu dovršio Talijan Giovanni Giusto (Jean Juste) još su tradicionalna djela; ali grob Françoisa I što ga je 1558. u Saint-Denisu dovršio Philibert Delorme a kipovima ukrasio Pierre Bontemps po obliku je slavoluk (sl. 335); još posve klasičan je i grob Henrija II, djelo Primaticcia (od 1564—1570). Jean Goujon (*Pregrada crkve Saint-Germain-l'Auxerrois*, u Louvru, 1544, bareljefi u *Palači Louvre*, 1549—1562, *Fontana nevine djece*, 1546, sl. 336) nameće umjetnosti Il Rossa klasičku disciplinu i stvara izvanredno otmjen fluidni stil, kome Italija ne poznaje ravna. Germain Pilon (1535—1590) dodaje tome realistički naglasak a Ligier Richier (umro 1567), umjetnik iz Lorraine, zanosno nastavlja gotičku dramaturgiju (*Sveti grob u crkvi Saint-Etienne*, u mjestu Saint-Mihiel, u Lorraini).

Umjetnost Jeana Bourdichona (umro oko 1521), koji je djelovao u vrijeme Louisa XII, nije više iluminatorska a još nije slikarska umjetnost; svojim osobinama ona svjedoči o iscrpljenosti gotičke škole. Francuska je morala upućivati pozive stranim umjetnicima, ali će oni pretrpjeti dubok

335. Philibert Delorme. Grob Françoisa I i Klaudije Francuske. Završen 1558.
Saint-Denis, Bazilika

336. Jean Goujon. Nimfe. Bareljef na Fontani nevine djece, u Parizu. 1546.

utjecaj francuske sredine. Među mnogim cjelinama što su ih oslikali, naročito u Fontainebleauu, Il Rosso, pozvan 1531, i Primaticcio (pozvan 1532) izgradili su umjetnost koja se osniva na talijanskoj umjetnosti u pogledu stila, ali koja svojim galantnim mitologijskim temama, lovskim i šumskim lirizmom, mirisom ženstvenosti izražava neka od trajnih obilježja francuske umjetnosti koja ostaju nepromijenjena stoljećima. U dodiru s francuskom sredinom ti su umjetnici izgubili nervozu talijanskog manirizma i izgradili miran, umjeren, fluidan i gibak stil poznat pod nazivom »fontenbloska škola«; taj stil oponašat će, kadšto donekle nespretno, anonimni domaći umjetnici a i oba Jeana Cousina (otac i sin).

Francuska je stvorila vlastito shvaćanje portreta: to je psihološki portret kome je težište na licu, na kom su istaknute one fizionomijske crte koje otkrivaju najvažnija svojstva karaktera. I na tom području Francuska se morala uteći za pomoć stranim umjetnicima; bili su to Jean Clouet,

337. Jean Clouet. Crtež za Nepoznatoga s Petrarkom. Oko 1535.

Chantilly, Musée Condé

338. François Clouet. Diana u kupatilu.

Washington, National Gallery of Art

podrijetlom iz Antwerpena (nastanio se u Toursu 1521, umro 1540), njegov sin i nastavljač njegove umjetnosti, François Clouet, koji se rodio u Francuskoj (umro 1572), i Corneille de Lyon, podrijetlom iz Haaga. Otac i sin Clouet pokazali su posebnu sklonost prema portretima crtanima s tri olovke, crnom, bijelom i crvenom. Umjetnost Jeana Clouet odlikuje se snažnom psihološkom pronicavošću; njegovi crteži, brze skice, isprugane sitnim crticama, otkrivaju stvaralačko nestrpljenje (sl. 337). Umjetnost Françoisa Clouet prožeta je italijanizmom, odlikuje se manje oštrim zapažanjem i ljupkija je; on se osobito ističe ženskim portretima (sl. 338). Više umjetnika nastavilo je tradiciju crtanog portreta sve do XVII stoljeća; to su: Pierre Quesnel i njegova dva sina (François, koji je umro 1619, i Nicolas), zatim Pierre, Etienne i Daniel Dumonstier (ovaj posljednji umro je 1646) i Pierre Lagneau.

Vjerski ratovi prouzrokovali su opadanje kome se Henri IV pokušao suprotstaviti. Druga škola Fontainebleaua, kojoj pripadaju Ambroise Dubois, iz Anversa (1543—1614), Toussaint Dubreuil (oko 1561—1602) i Martin Freminet (1567—1619), unosi romanizam u Francusku, ali u obliku antverpenskog manirizma.

339. Cornelis Floris. Gradska vijećnica u Antwerpenu. 1561.

Nizozemska

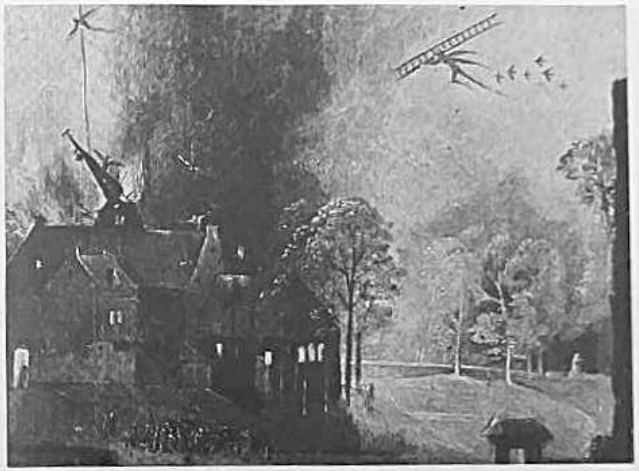
Postepeno unošenje italijanizma u Nizozemsku vrši se posredstvom francuskog stila u vrijeme prve francuske renesanse (*Palača pravde u Malinesu*, 1517; *Palača kneza-biskupa u Liègeu*, 1526—1533; *Greffe du Franc* (sudnica) u *Brugesu*, 1535); izravno unošenje ostvareno je poslije 1550, uglavnom na podstrek Cornelisa Florisa (*Gradska vijećnica u Antwerpenu*, 1561, sl. 339; *Pregradna galerija katedrale u Tournaiu*, 1572; *dvorac Plantin* u Antwerpenu, 1576); antverpenski izdavač Pieter Coek Van Aelst objavio je rasprave o graditeljstvu Serlija, Vignole, Palladija i Vitruvija. U drugoj polovini stoljeća graditeljstvo teži prema ukrasu i slikovitosti. Hans Vredeman de Vries (1527—1604) rezbario je i objavio mnogo zbirki ornamenata i jednu raspravu o graditeljstvu, na francuskome, prema Vitruviju; ta su djela jedan od izvora evropske barokne umjetnosti.

Flamansko slikarstvo prelazi, još i više nego graditeljstvo, izravno s rasplamsanog stila na barokni stil, ne upoznavši posrednu klasičku etapu na kojoj se poslije Italije zaustavila Francuska. Stapanje obaju stilova izvršilo se već na građevinskoj i kiparskoj cjelini što ju je u Brouu, u Francuskoj, dala podići Margareta Austrijska (između 1522. i 1532). U drugoj polovini stoljeća nadahnjuju se Cornelis Floris, u

340. Quentin Massys. Triptih Bogorodičine porodice. 1509.
Bruxelles, Muzej Lijepih umjetnosti

Antwerpenu, i Jacques du Broeucq, u Valoniji, manirizmom Michelangelovih učenika.

Slikarstvo ostaje u Nizozemskoj glavna umjetnost, kao i u prethodnom razdoblju. Talijanski utjecaj prodire onamo veoma rano, u obliku divljenja Leonardu da Vinciju koje je obuzelo Jacoba Cornelisza (oko 1470—1533), u Amsterdamu, a u Antwerpenu Jossea Van Cleve (oko 1483—1540/41) i Quentina Massysa (oko 1466—1530) čije je djelo *Bogorodičina porodica* već 1509. potpuno prožeto leonardovskom ljupkošću (sl. 340). Jan Gossaert, zvan Mabuse (oko 1470—1533), iz Maubeugea, nadahnjuje se u svom posve kiparskom gledanju svijeta Mantegninim slikarstvom, ispravljenim utjecajem Michelangela. Nestvarni svijet Hieronymusa Boscha (oko 1460—1516), prožet paklenim užasima srednjega vijeka, nedodirnut je talijanskim utjecajem, ali njegov smisao za boje i njegova veoma moderna izradba slike prethode venecijanskom slikarstvu (sl. 341). Lucas Van Leyden (1494—1533), dotaknut njemačkim utjecajem, u vremenu je raniji od manirističkih nemira. U drugoj polovini stoljeća umjetnička žarišta teže da se polariziraju oko Antwerpena, u Flandriji, i Utrechta i Haarlema, u Holandiji. Rimskom umjetnošću obojen utjecaj omogućuje prodor manirizma koji će



341. Hieronymus Bosch. Upaljena crkva.
Detalj »Napastovanja sv. Antuna«.
Lisabon, Muzej

otad svojim grčenjem uznemirivati sjevernjačke slike. Flamanska škola brzo degenerira s Fransom Florisom (1516—1570), ne naročito uspješnim imitatorom Michelangela, i Bernardom Van Orleyem (oko 1492—1542) koji svoj nedostatak maste maskira mješavinom Rafaela, Giulia Romana, Michelangela, Mabusea i Dürera. Holandski manirizam originalnija je uznemirenost. Van Scorel (1492—1562) i neobični Martin Van Heemskeerk (1498—1574, sl. 343) najsnažnije su pod utjecajem rimske umjetnosti od svih slikara na Sjeveru. Anthonis Mor (1517—1576/77), iz Utrechta, izrađivao je energične i sažete portrete koji podsjećaju na Bronzinove (sl. 342).

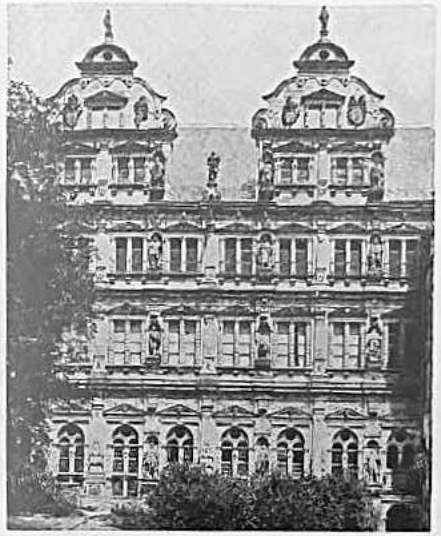
Ali ipak, u drugoj polovini stoljeća jedan je veliki umjetnik izbjegao toj manirističkoj krizi i ponovo našao pravu tradiciju sjevernjačkog slikarstva, tj. lirsko osjećanje prirode. Onaj doziv univerzalnoga koji je već ranije dotakao Joachima Patinira (oko 1480—1524) doveo je Pietera Brueghela Starijeg (oko 1525—1569) do divne kozmičke sinteze na onim panoramičkim krajolicima pred kojima se osjeća kako treperi mnogostruko biće svijeta (sl. 344); ali tom organičkom životu on pridružuje ljudski život; taj život čini se Brueghelu, koji je slikar ljudskih običaja i načina života, kao pojava kojom vladaju osnovni nagoni, tijesno

342. Anthonis Mor (Antonio Moro).
Patuljak kardinala Granvelle.
Pariz, Louvre

343. Martin Van Heemskeerk. Krist okrunjen trnjem. 1532.
Gand, Muzej Lijepih umjetnosti

povezani s prirodnim silama. Premda je 1552—1553. otputovao na drugu stranu planina, Brueghel je iz Italije ponio samo jednu posve intelektualnu disciplinu, njegov stil, koji proizlazi iz stila Hieronymusa Boscha jedan je od najoriginalnijih autohtonih izraza sjevernjačke nadarenosti.

344. Pieter Brueghel. Popis pučanstva u Betlehemu. Detalj.
Bruxelles, Muzej Lijepih umjetnosti



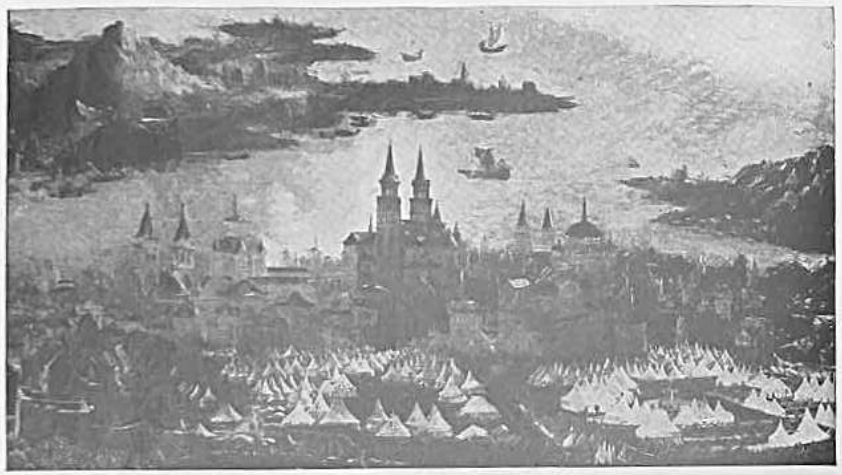
345. Dvor u Heidelbergu. Fridrihov trakt. 1601—1604.

346. Peter Vischer. Kip sv. Pavla.
Moćnik sv. Sebalda. Bronca. 1507.
Nürnberg, Crkva sv. Sebalda

Njemačka

Elementi renesansnog stila prodrli su u njemačko graditeljstvo gotovo tek u drugoj polovini XVI stoljeća. Južna Njemačka (Augsburg), Nürnberg) primila je italijanizam izravnim unošenjem, dok su Sjever i srednje Porajnje ovisni o renesansnom stilu koji se oblikovao u Flandriji; taj posljednji utjecaj proteže se duž obala Baltičkog mora, gdje vlada gradnja opekom i kamenom, pa su Gdanjsk (Danzig) sagradili flamanski graditelji. Skupina građevina *Heidelberškog dvora* (od 1556. do 1609) nadahnuta je prebujnim ukrasnim repertoarom koji je stvoren u Antwerpenu a popularizirali su ga rezbari (sl. 345). Elementi novog stila primjenjivani su prekomjerno, onako kako je to činio rasplamsani gotički stil, na konstrukciji s mnogo prozora koja ostaje vjerna potpuno srednjovjekovnom duhu. Taj stil više je barokan negoli renesansan, a produžava se u toku cijelog XVII stoljeća.

Dva imena sažimaju dvije etape renesansnog kiparstva u Njemačkoj. Tilman Riemenschneider (1468—1531), iz Würz-



347. Albrecht Altdorfer. Bitka Aleksandra Velikog. Detalj. 1529.
München, Pinakoteka

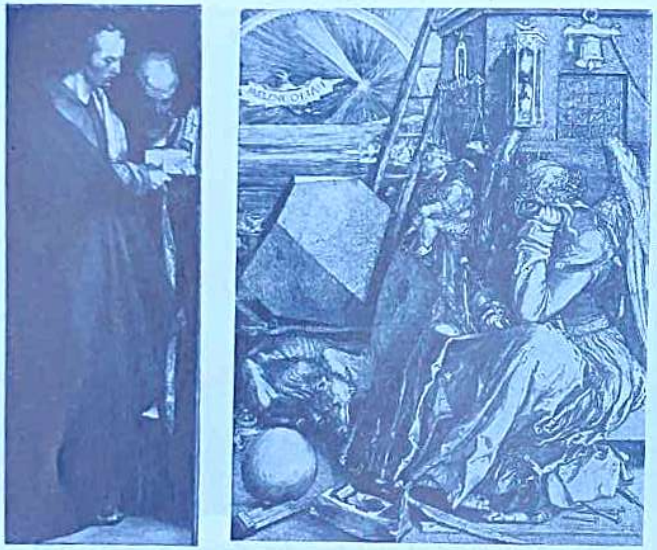
burga, posljednji je veliki kipar gotičkih krilnih oltara; pa ipak, oko 1520. njegov se impresionistički stil smiruje. Peter Vischer iz Nürnberga (umro 1529), obnovitelj tehnike u bronci, prihvatio je mnogo ranije talijansku plastiku koju je, nema sumnje, poznavao po djelima venecijanskog kipara Sansovina (*Moćnik sv. Sebalda,* u Nürnbergu, 1507, sl. 346, likovi na *Maksimilijanovu grobu* u Innsbrucku). Potomci Petera Vischera nastavit će njegov stil u Nürnbergu.

Ali Njemačka je s lakoćom izrazila svoj temperament posebice u umjetnostima crtanja, slikanja i rezbarenja. Povijest njemačkog slikarstva, koje je u XVI stoljeću doživjelo svoje zlatno doba, proživljava u tom vremenu sukob između italijanizma i autohtonih sklonosti prema ekspresionizmu; te sklonosti postigle su bez muke punu pobjedu nad ultramontaničkim duhom. Bellinijevu estetiku usvojili su u Augsburgu Hans Holbein Stariji (oko 1460/70 do 1520) i Hans Burgkmair (1473—1531); ali uporedo s time, podunavska škola doživljava rascvat njemačkog ekspresionizma i grčenjâ kasne gotike, ispremiješan s manirizmom, u djelima Lucasa Cranacha (1472—1553), Lutherova prijatelja, koji je u njemačku umjetnost uveo mitologijsku golotinju (sl. 349), a još više u djelima Albrechta Altdorfera (oko 1480—1538) koji je u svojim veoma živim krajolicima (*Bitka Aleksandra Velikog,* 1529) veličanstvenim i kozmičkim izrazom odgo-

348. Urs Graf. Landsknecht. Crtež perom. 1523.
Basel, Muzej Lijepih umjetnosti
349. Lucas Cranach. Venera.
Frankfurt, Institut Staedel

vorio na onaj doziv univerzalnoga, koji će, nešto kasnije, opsjedati Brueghela (sl. 347). Matthias Grünewald (oko 1470/80 — oko 1528) (tabla IX), koji je radio u srednjem Porajnju i u Alzasu, udaljava se od renesansnog duha. Najuznemirenijim stilom što ga je ikad slikarstvo upoznalo izrazio je bolne zanose i vizionarske užase porajnskih srednjovjekovnih mistika (*Isenheimski krilni oltar,* u Kolmaru, 1510—1519, sl. 352); on je najveći njemački kolorist. U Alzasu je Hans Baldrung Grien (1484/85—1545) oponašao njegov stil ali unijevši u nj građanske osobine. U Švicarskoj je sukob gotike s renesansom rodio manirističku krizu koja se očituje ekstravagancijom i fantastikom Hansa Leua (oko 1490—1531), Nicolasa Manuela Deutscha (1488—1530) i Ursa Grafa (oko 1483—1527/28, sl. 348), slikara njemačkih najamnih vojnika (*Landsknechtâ*).

Dotle će se dva velika njemačka slikara intimno uključiti u renesansnu estetiku; bili su to Albrecht Dürer i Hans Holbein Mlađi. Albrecht Dürer (1471—1528) sin je zlatara u gradu Nürnbergu, svetištu germanizma, koji će ostati središte njegova djelovanja; ali budući da je nestrpljivo želio da upo-



350. Albrecht Dürer. Sv. Ivan i sv. Petar. 1526.
München, Pinakoteka

351. Albrecht Dürer. Melankolija. Bakrorez. 1514.

zna evropsku umjetnost, posjetio je više zemalja. U toku jednog studijskog putovanja po Njemačkoj (1490—1494) upoznao je u Kolmaru Schongauerovu njemačko-flamansku tradiciju i tehniku rezbarenja na bakru. Jedno putovanje po Italiji (1494—1495) donijelo mu je otkriće Mantegnine i Bellinijeve umjetnosti; godine 1505—1507. vratio se u Veneciju; godine 1520—1521. jedno mu je putovanje u Nizozemsku omogućilo da upozna flamansku umjetnost i da sretne Erazma. Kao i Leonardo da Vinci, on je željan da upozna sve vidove svijeta, pa je napisao više estetskih i tehničkih rasprava, napose o proporcijama ljudskog tijela (sl. 310). *Paumgartnerov krilni oltar* (oko 1500) još je djelo po svom duhu gotičko; ali Bellinijev utjecaj duboko prožima *Madonu s krunicom* (Prag, 1506), *Trojstvo* (Beč, 1511), a nadasve *Četvoricu apostola* (München, 1526), njegovo remek-djelo (sl. 350). Rezbarenje (na drvu i bakru) i crtež za Dürera su područje na kom autohtoni temperament pruža svoj otpor. Na svojim bezbrojnim rezbarenim ili crtanim pločama on se prepušta strasnom analiziranju prirodnih oblika, pa mu je u tome nalik samo Leonardo da Vinci. Oslobodivši se prisil-

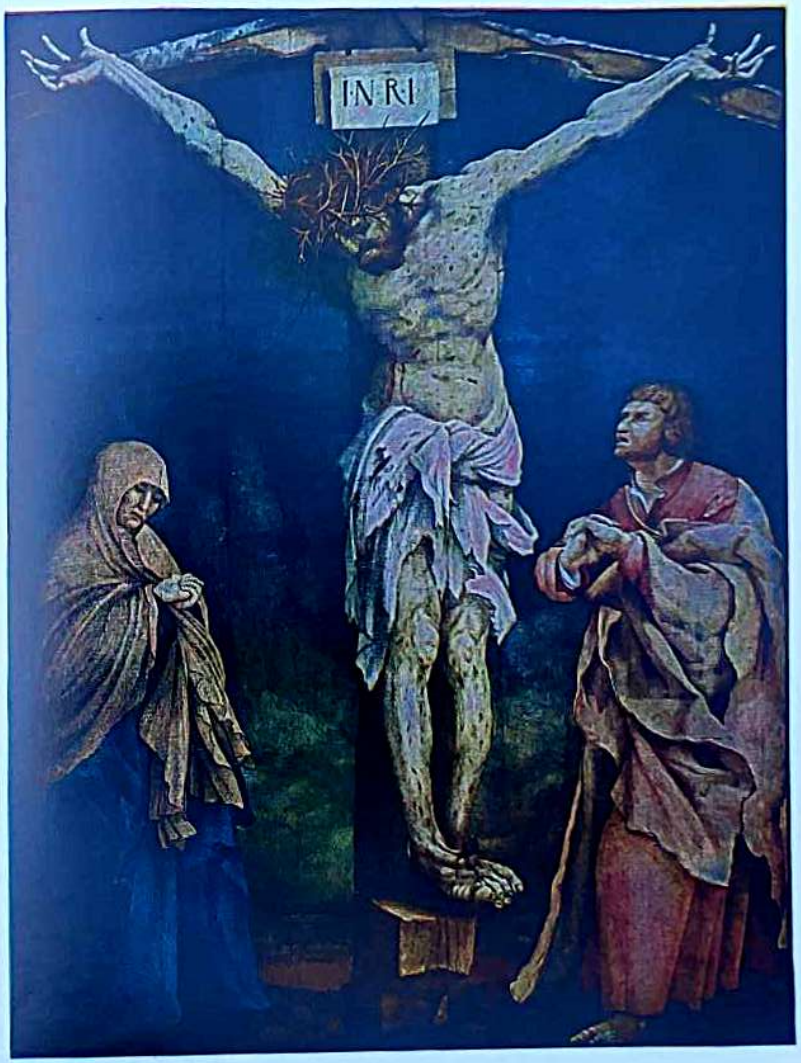
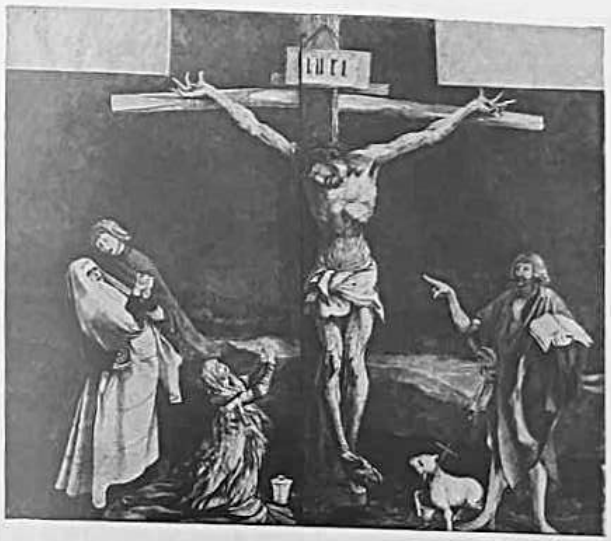


TABLA IX — Mathias Grünewald. Raspeće.
Karlsruhe, Kunsthalle



352. Mathias Grünewald. Isenheimski krilni oltar. 1510—1519. Raspeće.
Kolmar, Muzej

nog sklada što ga sam sebi nameće izrađujući slike, on se spontano vraća uznemirenom grafizmu kasne gotike što ga je baštinio od Schongauera. Sukob njemačkog panteizma s idealizmom renesanse čini se da je u tom velikom duhu urodio nekim filozofskim pesimizmom što ga je on izrazio u više gravura: *Nemeza* (1503), *Vitez, Smrt i Đavo* (1513) i *Melankolija* (1514, sl. 351); sve su to simboli uzaludnosti nauka i ljudskih djela.

Hans Holbein Mlađi (1497—1543) bio je sin Holbeina Starijeg; godine 1515. iselio se iz Augsburga u Basel; putovao je po Lombardiji, prošao je kroz Francusku i 1526, pošto je protjeran iz Basela zbog svađa oko reformacije, otputovao je preko Flandrije u Englesku; ondje je postao portretist na dvoru Henrika VIII; bio je Erazmov prijatelj; veoma se brzo posvetio isključivo portretu. Holbein je bio najevropskiji slikar renesanse; ostvario je sintezu svih utjecaja što ih je prikupio u toku svojih putovanja sjedinivši talijanski smisao za sklad i jedinstvo, objektivnost Flamanaca i vrline izoštrene analize germanizma (sl. 353). Upravo njemu zahvaljujemo možda najuzbudljivije slike humanista i sjevernoevropskih vladara. Kao i otac i sin Clouet, taj je psiholog volio crtani portret; njegovo rezbarsko djelo ne odlikuje se jednakom spretnošću.

353. Hans Holbein. Portret Johna Godsalve. Crtež i akvarel.
Windsor, Zbirka engleskog kralja

Španjolska

Renesansa je uvedena u Španjolsku potkraj vladavine »katoličkih kraljeva« osamljenim unošenjem na područje koje je bilo prepušteno pretjeranostima »izabelinskog« stila; čini se da je u rađanju te nove mode važnu ulogu imala moćna porodica Mendoza, jer se može utvrditi da je njeno ime povezano s prvim spomenicima na kojima se ta moda očituje (*Colegio Santa Cruz*, u Valladolidu, djelo Lorenza Vasqueza, 1489; *palača vojvode Medinaceli*, u Cogolludu, prije 1501; *bolnica Santa Cruz*, u Toledu; *vojvodska palača Infantado*, u Guadalajari. Enrique de Egas (umro 1532), koji je radio u gotičkom stilu, sagradio je u renesansnom stilu *kraljevsku bolnicu u Compostellu* (1501), i *bolnicu Santa Cruz* u Toledu (prije 1514). Na tim spomenicima ukrasni je rječnik milanskoga tipa nalijepljen na spomenike ne pokoravajući se nikakvom arhitektonskom ritmu, kao potpuna prevlaka, prema tradicionalnom duhu na Poluotoku koji potječe iz maurske umjetnosti; ta umjetnost nazvana je *plateresco* zbog njezine sličnosti sa zlatarskom umjetnošću (plateria); stvarajući nove dekorativne motive koji su proizašli iz arabesaka i šimera unesenih iz Italije, platereskni umjetnik dokazuje neiscrpnu genijalnost u izmišljanju oblika koju je moguće uporediti sa sličnim svojstvom romaničke umjetnosti; nadarenost španjolskog umjetnika da stvara vajane oblike očituje se tada neusiljeno, u stanovitom smislu anarhično, na štetu arhitekture. Najčišće žarište stila *plateresco* je Kastilja, gdje je on posve prirodno zauzeo mjesto rasplamsanog stila; Salamanca, sjedište velikog španjolskog sveučilišta, puno je spomenika toga stila; umjetnik koji je sagradio pročelje *Sveučilišta* (1516—1529) ostao je nepoznat; zamislio ga je kao krilni oltar i izveo u istom duhu, premda drugim stilom, kao i *fasadu kolegija San Gregorio* u Valladolidu.

354. Juan de Herrera. Pročelje Escoriala. 1561—1584.

Andaluzija nije imala gotičkih prethodnika a njezin je sređeni krajolik nametao ljudskoj svijesti pojam mjere; upravo ta pokrajina doživjela je prvu čistunsku reakciju protiv anarhije *platereske*; nju je ostvario Diego de Siloee, sin gotičkog kipara Gila de Siloee, dogradivši katedralu u Granadi (projektirana 1528) u korintskom stilu, ali još uvijek u dvojnom duhu, što upućuje na još nepotpunu asimilaciju; katedrala u Granadi uzrokovat će podizanje drugih andaluzijskih katedrala u Malagi, u Baezi, u Jaenu. Katedralu u Jaenu (projektirana 1533), sagradio je Vandaelvira; svojim četvornim planom bez deambulatorija i svojim sretnim proporcijama ona je znatan napredak u shvaćanju klasičkog graditeljstva. U Andaluziji je platereskni ukras nagonski težio prema izrađivanju kipova (sl. 355).

Habsburška dinastija potpomogla je prodiranje klasicizma protiv tendencija autohtone osnovice. Godine 1526. Karlo V je povjerio Pedru de Machuca da projektira *Granadsku Alhambru*, golemu palaču u čistom rimskom stilu koja će poslije jednog stoljeća napora ostati nedovršena. Mnogo radikalnija bila je inicijativa Filipa II koji se uključio u pokret protureformacije reagirajući protiv srednjovjekovne mašte, preporučujući kršćanstvu strogost racionalizma. Suprotstav-

355. Pročelje crkve San Salvador, u Ubedi (Andaluzija). Završeno 1556. Detalj.

ljajući se ornamentalnom ludilu platereska, Filip II dao je (od 1561. do 1584) u blizini Madrida — koji je postao sjedište dvora — na mjestu zvanom *Escorial* podići samostansku palaču u klasičkom stilu, bez ukrasa (*estilo disornamentado*) koji je po svom graditelju dobio naziv *stil Herrera.* Na četvorokutnoj osnovi (220×160 metara) četrnaest je dvorišta uravnoteženo oko jedne kupole; visoka krovišta — izuzetak u tom podneblju — podsjećaju na Flandriju kao i na toledski Alcazar. Taj spomenik, u isto vrijeme samostan, palača, seminar, bolnica, sveučilište, knjižnica, muzej i grobnica, neka vrst carskog Vatikana, jedan je od najveličanstvenijih izraza monarhičke ideje, u skladu sa shvaćanjem Habsburgovaca, koje apsolutnog vladara smatra božjim opunomoćenikom na zemlji (sl. 354 i 376).

Herrera je zasnovao još jednu veličanstvenu građevinu koja je, na nesreću, ostala nedovršena; to je *katedrala u Valladolidu,* u istom ogoljelom stilu kao i Escorial. Isusovac Bartolomeo Bustamente sagradio je 1565, u stilu koji se ugleda na Bramantea, *bolnicu San Juan de Afuera,* u Toledu. Herrerin stil vladat će u Španjolskoj u prvoj polovini XVII st.; razvoj baroknog osjećanja postepeno će ga upiti u sebe.

Španjolsko kiparstvo XVI stoljeća stvorilo je velika djela koja su se rodila na temelju zakašnjelog utjecaja Donatellove umjetnosti i suvremenog Michelangelovog utjecaja; oba ta elementa unijeli su talijanski umjetnici kao što su bili Do-

356. Alonso Berruguete. Kip Abrahama. Detalj. Drvo. Krilni oltar San Benita. 1526—1532.
Valladolid, Muzej

357. El Greco. Ukop grofa Orgaza. 1586. Detalj.
Toledo, Crkva Santo-Tomé

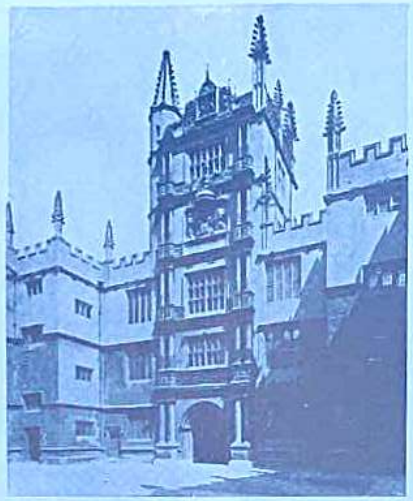
menico Fancelli, Jacobo Fiorentino, zvan Indaco, ili onaj Pietro Torrigiano (umro 1528), Michelangelov suučenik, koji je došao u Sevillu pošto je prije toga radio u Engleskoj. Novi stil su donijeli i oni Španjolci koji su se izgradili u Italiji, kao Alonso Berruguete, iz Valladolida (1486/90—1561), sin istoimenog slikara, koji je bio Michelangelov učenik (*drveni krilni oltar u San Benitu,* Muzej u Valladolidu, 1526—1532; alabastarski kipovi sjedišta na *koru Toledske katedrale,* 1539). Patetičke tradicije svojstvene gotičkoj Kastilji pridružile su se mikelanđelovskoj bolnoj uzbunjenosti i time Berrugueteа učinile jednim od najranijih predstavnika evropskog manirizma. Njegov stil prethodio je za pedeset godina El Grecovu stilu a nalik mu je strasnom uznemirenošću, zgrčenošću stavova, izduženošću proporcija, grozničavim pokretom koji razglavljuje tjelesa, pa se čini kao da duša iz njih šiklja, kao da je nekom krajnjom napregnutošću izbačena iz materije (sl. 356). Francuz Juan de Juni (umro 1577) čini se da se formirao u školi milanskih kipara Guida Mazzonija ili Niccolòa dell'Arco; on je Berrugueteovoj unutrašnjoj muci dodao patetički realizam, neki žestoki ekspresionizam koji je veoma malo u skladu s tradicijama njegove domovine (sl. 637). Reagirajući protiv toga romantizma,

Filip II je 1574. dao pozvati iz Milana obrađivača bronce Pompea Leonija koji je u ponosnom i veličanstvenom stilu dao podići u Escorialu, u *capilla mayor,* petnaest kipova (1580—1590), koje je djelomice, u Milanu, izradio njegov otac Leone Leoni, i zatim pet kipova na *grobnici Karla V* (1597) i pet na *grobnici Filipa II* (1598).

Španjolsko slikarstvo XVI stoljeća još je gotovo potpuno u rukama stranaca. Ferdinand Sturm, iz Zeelanda (u Sevilli 1539), i Peeter de Campeneer, iz Bruxellesa (u Sevilli 1537), unose flamanski manirizam; Luis de Morales (1546—1581) nadahnjuje se u svojim nabožnim slikama djelom Quentina Massysa; Nizozemac Anthonis Mor, kome je španjolizirano ime Antonio Moro, postao je službeni dvorski portretist pa je stvorio tradiciju koju će preuzeti Portugalac Sanchez Coelho (1515?—1590) i Španjolac Pantoja de la Cruz (1551——1610). Prezirući španjolske slikare, Filip II je, da bi ukrasio Escorial, naručio da iz Italije dođu Đenovljanin Luca Cambiaso (god. 1583), Firentinac Federico Zuccaro (1586) i Bolonjanin Pelligrino Tibaldi (1588). U međuvremenu jedan će veliki slikar utjeloviti duboku dušu Španjolske; bio je to Domenico Theotocopulos, nazvan El Greco (1547—1614); rodio se na Kreti; formirao se u Veneciji, kod Tiziana i porodice Bassano; godine 1577. nastanio se u Toledu koji je tada bio kao neko svetište stare mističke i viteške Španjolske; ondje je 1586. naslikao svoje remek-djelo *Pogreb grofa Orgaza.* El Grecova estetika, s pretjeranom izduženošću likova, zgrčenim stavovima osoba, neprirodnim i sumporastim bojama, jedan je oblik manirističke bolesti što se krajem XVI stoljeća rasprostrla cijelom Evropom (sl. 357 do 359, tabla X); ali taj antinaturalistički formalizam kod njega je uzvišeni način kojim izražava polete ekstaze i unutrašnje muke askeze što su ih u to isto vrijeme, u toj istoj Kastilji, stvarno proživljavali sv. Ivan od Križa i sv. Tereza od Avile. El Greco je začetnik autohtonog španjolskog slikarstva za koje će biti važan samo unutrašnji život. Ali uza sve to, njegov način slikanja imat će malo utjecaja na likovnu sudbinu njegove škole. Njegova će radionica još neko vrijeme nastaviti proizvodnju pobožnih slika zatrpavajući njegovo djelo brojnim kopijama. Luis Tristan (1586—1640) jedini je od njegovih učenika znao sačuvati neke majstorove odlike u novom realističkom stilu što ga je pod utjecajem talijanske skupine *tenebrosi* usvojilo XVII stoljeće.

U Portugalu je španjolski graditelj João de Castilho sasušio stvaralački krvotok *manuelina* presadivši ga u dekor po talijanskom uzoru (samostan Jeronymos, u Belemu, 1517). Taj rječnik ukrasa po uzoru na građevine Milana možda su unijeli francuski kipari Nicolas Chantereine, po duhu još napol Burgundijac, i još više Jean de Rouen. Zvonik Kristova samostana u Tomaru započeo je 1558. Diogo de Torralva u stilu nadahnutom Serlijevom umjetnošću. Portugal nije našao svojih vlastitih svojstava u gotici pa je mnogo prije i spontanije od Španjolske asimilirao klasičko iskustvo povezavši se prije s firentinskom visokom renesansom i s bramanteovskom strogošću negoli s umjetnošću Lombardije (građevine s centralnim planom *Bom Jesus de Valverde,* u Mitri, blizu Evore, *Conceição,* u Tomaru, crkva palače *Salvaterre de Magos*). Oko 1540—1550, dakle prije Herrere, zasnovao je Diogo de Torralva, podrijetlom Španjolac, strogu i ozbiljnu *capela mór* samostana Jeronymos u Belemu. Alfonso Alvares je *katedralama u Leiriji* (1550) i *Portalegre* (1556) i možda *jezuitskom crkvom u Evori* (1567) nastavio taj duh klasicizma koji je ojačao dolaskom Talijana Filippa Terzija u Lisabon (*crkva Sao Vicente de Fora,* projektirana 1582).

358. El Greco. Uskrsnuće. Oko 1595.
359. El Greco. Silazak Duha svetoga. Oko 1610.
Madrid, Muzej Prado



360. Toranj pet stilova. Oxford, 1619.

Engleska

Renesansa je najkasnije prodrla u Englesku a tu je naišla i na najsnažniji otpor. Talijanski je utjecaj ovdje bio bojažljiv pa je isprva ostvario tek laku preobrazbu gotičkog *perpendikularnog* stila u novi stil koji se naziva *tudorski* stil a karakteriziraju ga prije svega lukovi u obliku slomljene ručke na košarici. Kao rezultat reformacije, u Engleskoj se u XVI stoljeću u prvom redu podižu svjetovne zgrade, dvorci, sveučilišni koledži, *hallovi* s veličanstvenom izdjelanom krovnom građom. Unutrašnji ukras bio je kadšto više talijanski negoli pročelje (dvorac *Hampton-Court*). U Elizabetino doba najzad su ukršteni utjecaji Italije, Njemačke, Flandrije i Francuske, uneseni štampanim knjigama, rodili novi stil ili, tačnije, novi ukras koji je po svom duhu bio složen od raznih sastavnih dijelova. Veliki ulazni trijem, nad kojim se stilovi nižu kroz više katova, redovno je ukrašeni dio zgrade (sl. 360). Taj se stil naširoko produžava u XVII stoljeću. Kiparstvo se odlikuje istim eklekticizmom koji posuđuje elemente ili cijela djela u susjednim zemljama; Talijani Guido Mazzoni i Pietro Torrigiano radili su za Henrika VIII. Slikarstvo se ograničava gotovo isključivo na portret; i ono je isprva povjereno stranim rukama (Holbein, Antonio Moro),

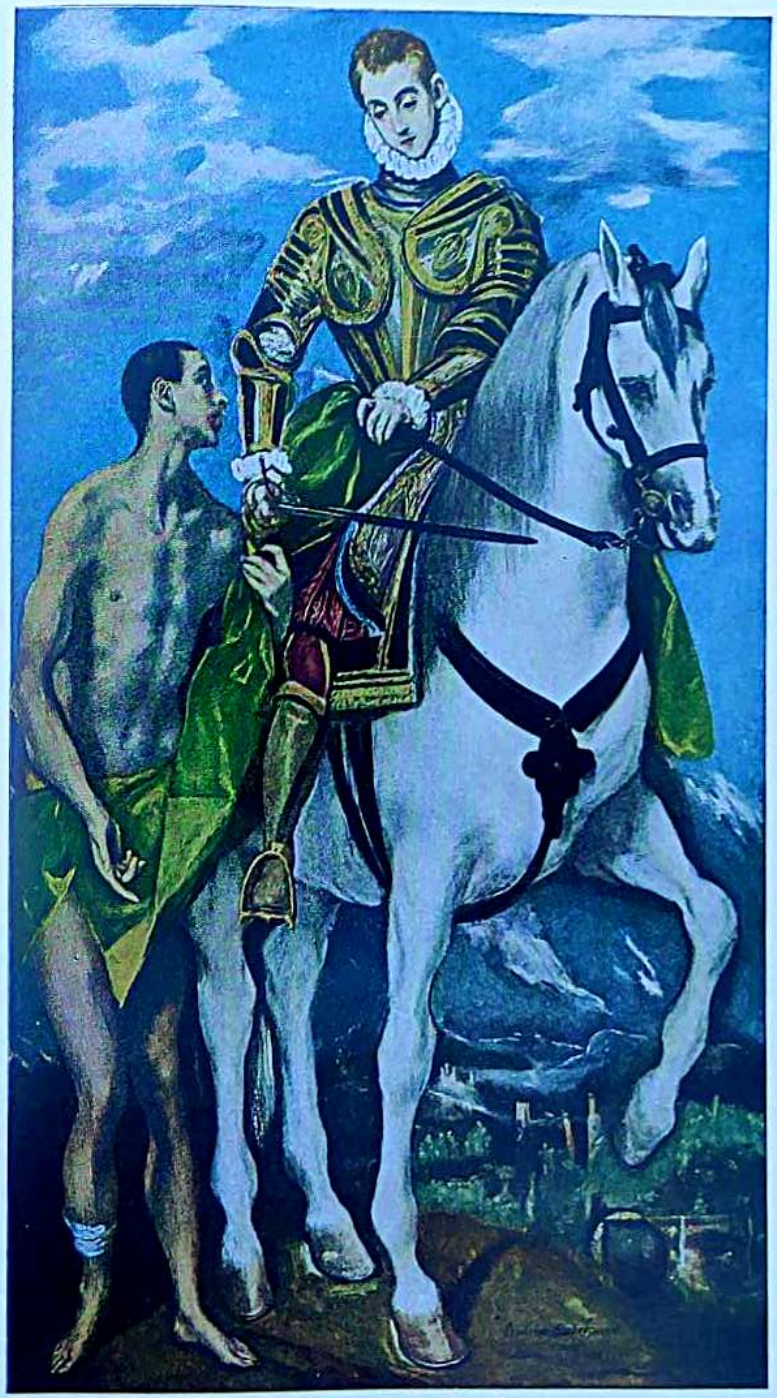


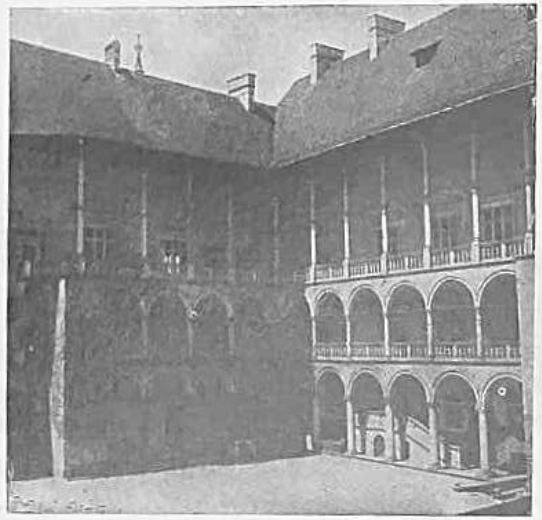
TABLA X — El Greco. Sv. Martin i prosjak.
Philadelphia, Muzej

361. Katedrala arhanđela Mihajla, u Kremlju. 1505—1509.
362. Crkva Vasilija Blaženog, u Moskvi. 1555—1560.

ali se u Elizabetino doba pojavljuju potpunije asimilirani umjetnici, kao Nicholas Hilliard (1547—1619), minijaturist francuskog podrijetla, i zanimljivi Flamanac Hans Eworth (može se pratiti između 1540. i 1573) koji je Holbeinov realizam udružio s utjecajem suvremenog firentinskog manirizma.

Slavenske zemlje

Renesansni stil prodro je u Rusiju već krajem XV stoljeća; bio je to rezultat inicijative Ivana III, autokratskog vladara u Moskvi koji je bio oženjen grčkom princesom Zoe Paleolog, a ona je bila odgojena u Italiji. Na najvišem mjestu u Moskvi Ivan III je dao da mu talijanski graditelji podignu *Kremlj*, cio grad koji mu je poslužio kao dvor. Aristotele Fioravanti, iz Bologne, sagradio je *Uspenski sabor* (1474—1479) a Alevisio Novi, iz Milana, sagradio je *Arhangeljski sabor* (1505—1509); ti su graditelji morali prihvatiti tradicionalni plan pravoslavnih crkvi, ali su unijeli elemente talijanskog ukrasa, kome je mnogo jača afirmacija *Granovitaja palata* što su je od 1487. do 1491. podigli Marco Ruffo i Pietro Antonio Solario. Ti su graditelji oko Kremlja podigli zid od opeke po uzoru na *Castello Sforzesco* u Milanu. Ta »*aulijska*« inicijativa ostala je dugo bez sutrašnjice. U XVI stoljeću Moskov-



363. Dvorište u dvorcu Wawel, u Krakovu. 1502—1535.

ska je država izgradila vlastiti tip crkve, nadahnut nacionalnim graditeljstvom u drvu; bila je to piramidalna crkva, a njezin je najznačajniji primjer Crkva Vasilija Blaženog, podignuta od 1555. do 1560. (sl. 362). Svjetovne građevine bile su većinom drvene i nisu se očuvale. Pravoslavni crkveni stil nastavio je svoj razvitak u XVII stoljeću prepuštajući sve veći udio zapadnim utjecajima.

364. Palača u Kazimiercu Donjem. Oko 1620.

Ženidba je potakla ukus sklon talijanskoj umjetnosti i kod Sigismunda I, kralja Poljske (1506—1548); on se oženio Bonom Sforza. U svom glavnom gradu Krakovu, na uzvišici zvanoj Wawel, dao je sagraditi prostran dvorac u renesansnom stilu; graditelji su bili Talijani Francesco della Lora i Bartolomeo Berecci (sl. 363); njegov grob također je djelo talijanskih umjetnika. Giovanni Maria Padovano rekonstruirao je *Dvoranu sa zastavama* u Krakovu, pa ju je opremio ukrasnom atikom koja će postati jedno od karakterističnih obilježja poljskog graditeljstva sve do XVII stoljeća; u prvoj polovini toga stoljeća razvija se u nekim oblastima prebogato ukrašeno graditeljstvo koje je jedan od najznačajnijih izraza monumentalnog manirizma od svih što ih je upoznala tadašnja sjeverna i srednja Evropa pod utjecajem nizozemskih ukrašivača XVI stoljeća (sl. 364).

3. Umjetnički obrt

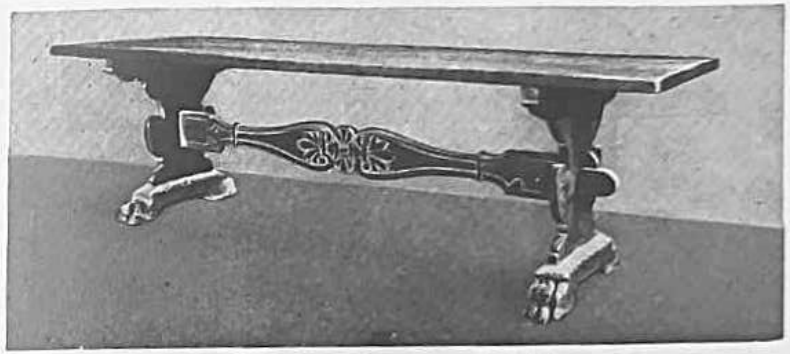
Umjetnički obrt u vrijeme renesanse pokorava se sve više zakonu oponašanja glavnih umjetnosti: graditeljstva, kiparstva i slikarstva. Glavno pokućstvo što ga je stvorila Italija potkraj XV stoljeća je tzv. »kabinet«, sastavljen od dva tijela, načinjena za spremanje arhiva i dragocjenosti. To se pokućstvo već u drugoj polovini XVI stoljeća proširilo cijelom Evropom a kao njegov ukras upotrebljavali su cijelu zbirku kiparskih oblika — karijatide, rubne kipove, ukrašene stupove, vajane okove i ploče — izrađenu u zbornicima talijanskih i flamanskih ukrašivača. Prednja strana toga pokućstva često se izrađuje u obliku pročelja zgrade, s lažnim prozorima, zabatima, svodnim potpornjima i stupovima (sl. 365). Talijani su postali stručnjaci za kabinete ukrašene raznobojnim uloženim daščicama koje, u unutrašnjosti, često dočaravaju tobožnje perspektive, analogno kazališnom dekoru. U sjevernoj Evropi, umjesto ukrasa u obliku arabeski, po milanskom načinu, koji u plošnom reljefu prikazuju svijećnjake, medaljone, amorete, upotrebljava se u drugoj polovini stoljeća ukras u visokom reljefu. Sjeverna Evropa stvorila je drugo pokućstvo: dvokrilni ormar, ormar za posuđe sastavljen od dva tijela koji zamjenjuje srednjovjekovnu policu; pri tom se radije upotrebljava orahovina, teža i jača od hrastovine, koja se isključivo upotrebljavala u srednjem

365. Kabinet. Francuska. Druga polovina XVI st.
Pariz, Muzej dekorativnih umjetnosti

vijeku; u Francuskoj se u pokrajini L'Ile-de-France radilo finije ali zato manje čvrsto pokućstvo negoli u Dijonu ili Lyonu.

Ukrasna keramika napredovala je u Italiji u središtima kao što su bili: Faenza, Caffagiolo, Deruta, Gubbio (sl. 369) a naročito Urbino, koji se pojavljuje oko 1500; cijela Evropa se požurila da oponaša talijansku fajansu; u Francuskoj je Bernard Palissy (umro 1590) zamislio keramiku s naturalističkim reljefima. Firenca je proizvodila raskošnu zlatariju,

366. Benvenuto Cellini. Amfitrita i Neptun. Zlatna soljenka.
Beč, Kunsthistorisches Museum



367. Stol. Firenca. Oko 1500.
Priv. zbirka

optočene predmete, ukrašene emajlom i draguljima, kojima manirističkí ukus nameće izrezuckane i žljebaste oblike; Benvenuto Cellini (1500—1571) vezao je uz te radove svoje ime (sl. 366). U Njemačkoj se, zahvaljujući reformaciji, razvijalo svjetovno zlatarstvo, pa je ta umjetnost dosegla svoje najveće bogatstvo u radionicama u Nürnbergu (Wenzel Jamnitzer, 1505—1585, i njegova porodica). Venecijanske radionice virtuozno su obrađivale staklo obogaćujući ga filigranima, reljefnim motivima, pozlaćenim drvom, tanko ispucanom caklinom.

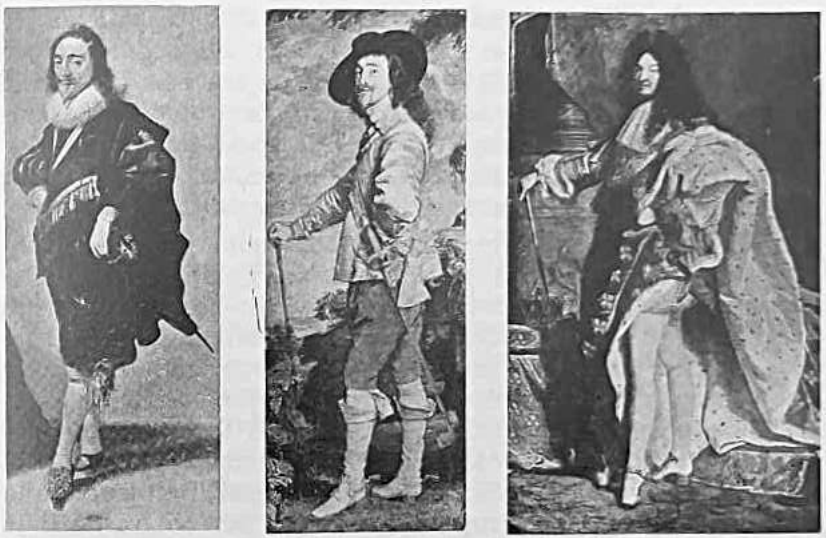
Dvije tehnike koje su proslavile francuski srednji vijek umiru gubeći se u slikarstvu; to su: izrada bojadisanih prozorskih stakala i proizvodnja emajla. U vrijeme Henrija II

368. Jean II Pénicaud. Konjička bitka. Emajl.
Pariz, Louvre

369. Maestro Giorgio. Fajansa iz Gubbia. 1528.
Priv. zbirka

obojeno staklo pokazuje sklonost da se pretvori u slikanje na staklu (Sainte-Chapelle u Vincennesu), i to prostim prenošenjem slika. Jean Cousin i Robert Pinaigrier crtali su kartone toga žanra. Njemačka i Švicarska ističu se proizvodnjom malih slika na staklu u obliku medaljona koji se uokviruju u prozore privatnih domova a koji oponašaju emajl. Jer, zaista, proizvodnja emajla i sama se odriče tehnike kojom se dube površina kamo će doći emajl (*champlevage*) pa se primjenjuje prosto slikanje na bakru bojama koje se na vatri ostakljuju; središta te proizvodnje i sad su u Limogesu (radionice Léonarda Limousina i porodice Pénicaud, sl. 368). Pri izboru kompozicija, staklarski obrtnici, izrađivači emajla i čak drvorezbari (vajari na drvu) skloni su da naprosto kopiraju bezbrojne njemačke gravure što se šire cijelom Evropom, a naročito Dürerove.

Briselske radionice sagova nadmašile su u to vrijeme francuske radionice gdje izrada sagova gubi svoje posebno obilježje i postaje prosto prenošenje slikarija; dva najslavnija niza sagova tkanih u Bruxellesu jesu: *Djela apostolska*, izrađen od 1515. do 1519. prema kartonima što ih je Lav X naručio od Rafaela, i niz *Lovovi cara Maksimilijana*, prema kartonima Bernarda Van Orleyja. Oko 1530—1535. François I je povjerio Primaticciu da osnuje jednu manufakturu u Fontainebleauu i ona je više poštivala dekorativni duh umjetnosti koja proizvodi sagove.



KRALJEVSKO VELIČANSTVO
Van Dycka je očaralo aristokratsko držanje »prvog plemića kraljevstva«; Rigaud slika kralja sa svim raskošnim monarhičkim aparatom; ali za demokratsku Holandiju on je samo građanin utonuo u svoj slabo skrojeni kaput.

370. Hendrijk Pot. Charles I Engleski. Detalj. Naslikano 1632.
371. Anthonis Van Dyck. Charles I Engleski. Detalj 1635.
372. Hyacinthe Rigaud. Portret Louisa XIV. Detalj. Naslikano 1701. za madridski dvor.
Pariz, Louvre

DEVETO POGLAVLJE

Doba baroka

Dvije su riječi, s pravom ili nepravom, ostale vezane uz XVII i XVIII stoljeće: to su »barok« i »rokoko«. Bez obzira da li potječe iz španjolskog *barrueco* (portugalski *barroco*), gdje je to draguljarski izraz i označava nepravilan biser, ili je izveden od skolastičkog silogizma *baroco*, naziv barok je u svijesti novoklasičkih kritičara, koji su ga u početku XIX stoljeća počeli upotrebljavati, bio sinonim nastranog pretjerivanja i lošeg ukusa. Oznaka *rokoko* ima prednost što je starija, ali nema ništa bolji ugled; nalazimo je 1755. pod perom rezbara Cochina, u trenutku kad se rugao

izrezuckanim oblicima stila Louisa XV. Ta dva izraza izgubila su danas svoje pogrdno značenje. Barok čak uživa milost današnjih estetičara koji su ga proširenjem smisla učinili sinonimom umjetničkog stava što ga oni suprotstavljaju klasici a kome je umjetnost XVII stoljeća samo jedan od vidova. A i za rokoko pristajemo da budemo milostivi otkako na nas više ne djeluje ampirska dogmatika neoklasicizma.

Nema sumnje, po svome strogo određenom sadržaju ti nazivi ne vrijede ništa više od drugih historijskih oznaka. »Renesansa« nije nimalo bolja a »gotika« je besmislena. Ako želimo izraziti opće značenje one umjetnosti koja je Evropi dala njezinu konačnu fizionomiju, onda možemo reći da je ona, zauzevši mjesto slobodnog pronalazačkog poriva, karakterističnog za XVI stoljeće, po svojoj biti formalizam. Sporedno je da li je ta umjetnost bila klasicizam ili barok. U umjetnosti XVII stoljeća postoje dvije liturgije; jedna ima klasičku tendenciju a druga baroknu. Ali bez obzira da li je linija bila kriva ili ravna, dogme su im bile slične: obje teže da postojanje prikažu pred očima inteligencije kao *predstavu*; za tadašnjeg čovjeka sve je kazališni prizor, a u prvom redu njegov vlastiti život. Osjećaj čovjekova dostojanstva roditelj je te filozofije »uzvišenosti« koja cio svemir pretvara u raskošno kazalište pripremljeno za vladara svih stvorenja. Louis XIV htio je da bude kraljevski primjer toga junaka. Antwerpen XVII stoljeća pruža nam drugi, skromniji, ali isto tako značajan uzorak toga tipa. Rubens, moćan velikaš, genijalan umjetnik, dobar kršćanin, ali profinjen epikurejski uživač tjelesnih i duhovnih radosti života, jedan je od najviših izraza humanizma koji je od renesanse primio u baštinu onu blagost prema ljudskoj naravi kojoj su isusovci postali najrevniji propagatori.

Bitno važnu tvorevinu onih dvaju stoljeća što se prostiru od 1600. do 1800. danas više gotovo uopće ne možemo upoznati; bila je to opera. Ali one vilinske priče, opere fiksirane u kamenu, slikarijama, štuku, mramoru i zlatu još su uvijek pred našim očima. Bile su predviđene dvije inscenacije, za dva monarha što ih je slavilo Veliko stoljeće: za boga i za kralja; to su crkva i kraljevska palača; dovedeni smo čak u napast da kažemo: božja palača i kraljev hram.

Da bismo shvatili poeziju baroka, trebalo je prisustvovati nekoj svečanoj službi božjoj, u Crkvi sv. Petra ili u nekoj jezuitskoj crkvi u Evropi. Milošću liturgijskog obreda, u magli tamjanova mirisa i u muzici orgulja više nije postojao

poseban svijet mramora, svijet slikarija i svijet ljudi, nego se sve stapalo u cjelinu, u kojoj su stavovi kipova, pokreti naslikanih likova i misnikovi obredi dio jedne jedine raskošne simfonije. Veličanstveni ritam kadionica prenosi se na tisuću zavojnica širom crkve a propovjednikova rječitost odgovara s »propovjedaonice istine« strasnoj apologetici apostolâ i mučenikâ što svojim kipovima ukrašavaju stupce. Ondje, u dnu kora, neka se pojava kreće obasjana svjetlošću s glavnog oltara; oblaci tamjana uzdižu se pod svodove, stapaju se s oblacima mramora kroz koje prolijeću krila anđela. I zamislimo u svemu tome, umjesto naše siromaške i tužne uniformne odjeće, bogato šarenilo kazališnih haljina u koje su se odijevali ljudi toga vremena. Katolička crkva, koja je uvijek znala, pogađajući čula, izazvati vjerski žar mnoštva, pružala je kršćaninu protureformacije, priredivši mu raskošnu opernu predstavu, onakvu sliku života na drugome svijetu koja mu je bila shvatljiva.

U baroknoj crkvi ima više obrednih pravilnika. Talijanski barok, usprkos pretjerane bujnosti koja je osnovni zakon toga stila, podvrgava se i dalje normama arhitekture; pri tom se ona sama prilagođava onom *rinforzando*, onom *crescendo*, onoj tisući modulacija i gluma što ih nameće raspored predstave. *Čurigvereskni* stil guši graditeljstvo nakitom, vraćajući Španjolsku onoj očajnoj rasipnosti ukrasima što ju je ona baštinila od muslimanske umjetnosti; nigdje nije žeđ za slikama doživjela toliko pretjeravanje; nema bolje udešene scenske mašinerije nego što je španjolska *capilla mayor*. Austrijski, švapski i bavarski rokoko, s tisućama svojih zvukova i odzvanjanja, okamenjena je muzika; te dvorane u palačama, te crkve po samostanima gledale su kako se rađaju Mozartove harmonije. Flamanski barok je slikarstvo; ultramontanskom formalizmu Rubens daje onu plemenitu krv boja što ju je on preuzeo od Van Eycka.

Kao što ima više vjerskih liturgija, tako postoje i različiti monarhijski obrednici. Tko je ponosniji u svojoj gordosti: Escorial ili Versailles? Filip II je u samoći Guadarrame podigao sebi to divovsko kazalište od gola kamena da nikakva svjetovna pojava ne uzmogne pomutiti uzvišeno suočavanje Boga s njegovim opunomoćenikom na zemlji. Svjetovniji Louis XIV jedno je stoljeće poslije toga pokrenuo Olimp, a ne Nebo, da prosvetkuje svoju slavu. I Velika opera u Versaillesu daje neprekidnu predstavu neke vrsti alegorijskog heliocentrizma. Tu su sve spoljašnje pojave pozvane da sudjeluju u velikom prizoru: voda, nebo, stablo, mramor i zla-

SMRT

Mnoge slike izražavaju tjeskobu pred smrću, svojstvenu XVII stoljeću. Zanesena ništavilom, Španjolska žigoše bijedu ljudskog života pred bogom. Za francuske slikare razmišljanje o smrti poprima oblik filozofske meditacije.

373. Georges de la Tour. Magdalena kraj noćne svjetiljke.
Pariz, Louvre

374. Valdes Léal. Finis gloriae mundi. Oko 1671.
Sevilla, Bolnica Milosrđa

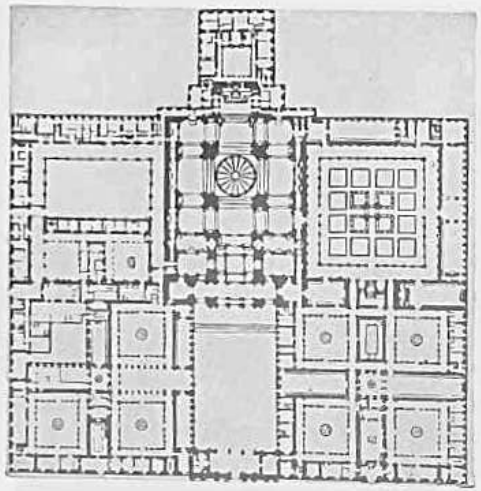
to, prava i lažna priroda. Filip II našao je samo jednog imitatora; bio je to João V, koji je u XVIII stoljeću dao podići palaču-samostan u Mafri, u Portugalu; naprotiv, cijela je Evropa u XVIII stoljeću oponašala Versailles, a bilo je to u vrijeme kad se ukus Francuske već od njega povlači. Ljudi su se umorili od raskošnoga sjaja; ostavljaju dvor da bi došli u grad. U prvi plan na pozornici stupa sada intimni život; stvaraju se obredni propisi privatnog života, kao što su ranije stvoreni obredi dvorskog života. Sva misao XVIII stoljeća izrečena je tonom salonske konverzacije u tim »džepnim« kazalištima. I kad osjećajnost postane moderna, u njima će se izvoditi melodrame; a kad najzad zavlada ljubav prema prirodi, evo prilike za novu predstavu; ovaj put u prirodi. Hridine, mostići, rijeke, mlinovi, kolibe pokrivene slamom i mramorni hramovi — ništa od svega toga neće nedostajati na pozornici. Marija Antoinetta svakoga će dana dolaziti da odigra dijelak svoje uloge; sve dok kazalište ne bude raspušteno pod prijetnjom skorog prodora drame.

SMRT I SLAVA

To je djelo nadahnuto raskošnim sahranama baroknog doba. Siguran u nastavak svoga života što mu ga donosi Slava, junak se odlučno upućuje prema grobu što mu ga otvara Smrt; rasplakana Francuska pokušava zadržati njezin pokret; zastave simboliziraju pobjede, a životinje pobijeđene neprijatelje; Herkul oličava snagu armija.

375. J.-B. Pigalle. Grob Maršala de Saxe. 1756—1777.
Strasbourg, Crkva St. Thomas

Italija je još jednom za Evropu izgradila estetiku od koje će ona živjeti dva stoljeća. Barok nije za nju polazna tačka, nego, naprotiv, najviši napor što ga je ostvarila škola koju je oslabila dugotrajna plodnost i koja nastoji da se smišljenom organizacijom svojih snaga i racionalnim iskorištenjem svoje prošlosti opet oporavi. Italija pruža svijetu dva načela koja se uzajamno popravljaju; to su akademizam i naturalizam. Izvršivši u bogatstvu talijanske umjetnosti pretakanja njezinih bitnih elemenata, porodica Carracci je ublažila njena pretjerana autohtona obilježja; davši svom znalačkom stapanju impersonalnost, svojstvenu logičkom sistemu, oni su tekovine XVI stoljeća učinili prenosivima u druge škole. A što se tiče Caravaggia, on je bio čovjek poslan od Providnosti da preporodi slikarstvo, koje je postalo slabokrvno zbog idealizma renesanse, time što će mu u krvotok uštrcati naturalizam. Taj div pokazao je put vojsci velikih slikara kao što su Zurbarán, Velazquez, Rembrandt, Ver-



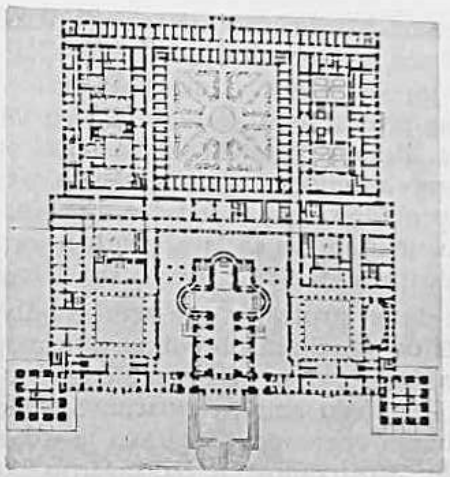
Plan Escoriala koji raspoređuje sve zgrade oko crkve usvojila je cijela Evropa. Crkva postaje osovina, ćelija iz koje se rađa cijela građevina. U Versaillesu tu ulogu preuzima kraljeva soba; kapela je ostala po strani.

376. Juan Bautista de Toledo (1561) i Juan de Herrera.
Plan palače-samostana Escoriala.

meer, Rubens, Georges de la Tour, koji su produbli shvaćanje tajni o čovjekovoj naravi i svijetu. Stojeći licem u lice pred glumcima i pjevačima, tih je nekoliko pojedinaca ponovo otkrilo veličinu istinskog čovjeka.

Usprkos protestantskom raskolu, barokna je umjetnost najskladniji trenutak evropskog koncerta. Svi narodi, posti-

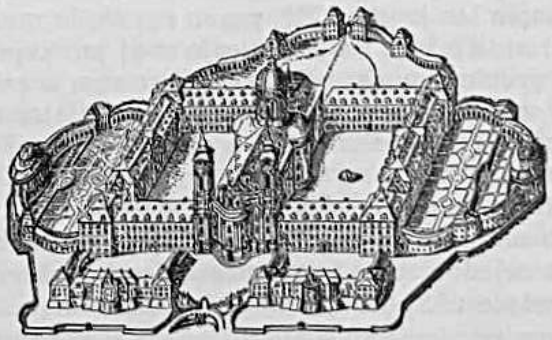
377. Libéral Bruant, 1671. i J.-H. Mansart, 1677.
Plan zgrade Hôtel des Invalides, u Parizu.
Prema tzv. Turgotovu planu Pariza



378. Ludovice (J. F. Ludwig).
Plan palače-samostana u Mafri (Portugal).

gavši puninu svoje zrelosti, u oduševljenu zanosu pridonose svoj udio zajedničkom djelu. Svi izmjenjuju među sobom učenja i talente; Francuzi i Talijani šalju mnoštvo svojih »specijalista« po cijeloj Evropi; Flamanci i Nizozemci dolaze da se uposle u Parizu; u Rimu se stječe sve, i dva će najveća francuska slikara XVIII stoljeća postati Rimljani po usvojenju.

U pogledu estetike koja je tada vladala, Evropa se dijeli na dva tabora. Španjolska, njemačke zemlje i Flandrija oduševljeno su usvojile estetiku koja je bila tako u skladu s njihovim prirodnim sklonostima. Njemačka, koju je duboko



379. Projekt samostana Weingarten, u Švapskoj.
Pogled iz daljine. Drvorez. 1723.

pogodio tridesetgodišnji rat, sakriva iza svečane zavjese svoje opadanje; ali ona će se preporoditi u XVIII stoljeću. Španjolska, u kojoj samo crkva ima građansko pravo, smatra tu apologetičku proizvodnju slika divnim sredstvom za upravljanje dušama. Rubens je elektrizirao baroknu orkestraciju onom životnom energijom koja u vječnom ritmu navodi oblike da se neprekidno rađaju jedni iz drugih. On je stvorio novu slikarsku tehniku pa se iz njezinih izvora u XVIII stoljeću snabdijevaju dvije škole, francuska i engleska.

Prirodno je da su protestantske zemlje odbacile tu apologetiku. Budući da vanjskim obredima nije morala štovati ni boga ni kralja, Nizozemska se okreće čovjeku i prirodi; ona jedina u XVII stoljeću smatra stvarnost nečim istinskim a ne samo čarobnom opsjenom. Engleska je stvorila veliku graditeljsku školu; suzdržanost u izražavanju, koja karakterizira njezin otočki temperament, navela ju je da već 1630. usvoji načela koja će jedno stoljeće poslije nje izvesti cijelu Evropu na putove neoklasicizma. Stav Francuske je složen. Ne može se reći da se baš mrgodila na barok, budući da Evropa njoj duguje osnove monarhijskog ceremonijala i osnove umjetnosti življenja. Ali pravi je poziv francuske umjetnosti bio da u slikarstvu, kao i u graditeljstvu, dade najsavršeniju definiciju onog klasicizma kome su pravila bili postavili Rafael, Tizian i Bramante a koji je bujna vegetacija baroka ugušila. Francuska je djelima svojih ukrašivača dala svoj udio u evropskom baroku a djelima svojih graditelja i najvećih među svojim slikarima nastavlja i dovršava renesansu. I sam Watteau duguje Rubensu možda manje nego što se govori; on se koristi njegovom tehnikom, ali njegov poetski izraz srodan je izrazu Tiziana i Giorgiona.

Sklad evropskog koncerta očituje se velikim međunarodnim pokretom što je oko 1750. poveo sve škole prema novom preporodu antike koji svoje poticaje ovaj put crpe na etruščanskim i grčkim izvorima. Istraživači starina iz svih zemalja sudjeluju na tom iskapanju predrimske umjetnosti iz krila zemlje; velika arheološka središta stvaraju se u Firenci, Napulju i Rimu. Francuska je poslala grofa Caylusa a Njemačka slavnog Winckelmanna, koji će 1764. napisati prvu *Povijest umjetnosti staroga vijeka*. Francuz Clérisseau i Englez Robert Adam zajedno su radili na proučavanju ruševina Dioklecijanove palače u Splitu. Premda je istina da je Francuska unutrašnjom revolucijom došla u isto vrijeme kad i Engleska do načela stila koji nazivamo Louis XVI, ipak se ne može Engleskoj odreći prvenstvo u stvaranju koncepcije o izvjesnom građevinskom čistunstvu, tzv. »paladianizmu«, koji je zapravo neoklasicizam a koji je Francusku oduševio tek posljednjih godina Starog režima.

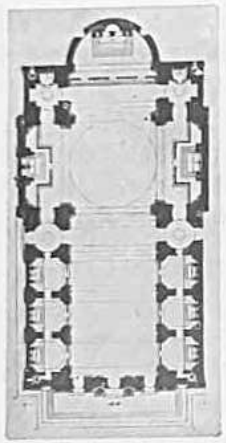
Taj stil sadrži u sebi klicu spartanske umjetnosti iz vremena Revolucije i Carstva koja dokrajčuje raskošnu veličanstvenost i prenemaganje iz vremena Starog režima. Obuzet doživljenom dramom, čovjek prestaje da sebi priređuje kazališne predstave o samom sebi.

1. Barokna Evropa

Italija

Graditeljstvo i kiparstvo

Potekavši od Michelangela, talijansko barokno graditeljstvo nastoji začuditi efektima snage i veličanstvenosti koji se postizavaju naglašavanjem obujmova i pretjerano velikim bogatstvom ukrasa; ali kako god to pretrpavanje bilo veliko, talijansko graditeljstvo nikad ne dopušta da ga ukrasi uguše, kao što se to događa u Španjolskoj, nego je organizacija masa uvijek energično istaknuta. Prvobitna tvorevina toga stila je novi tip crkve. Njezin prototip je ona crkva što je po nacrtima Vignole sagrađena od 1568. do 1577. za rimske isusovce; to je crkva *Gesù*. Ta zgrada posvećuje povratak jednostavnom bazilikalnom planu, bez deambulatorija, s jednom jedinom lađom koja je obrubljena samo običnim kapelama a ima transept okrunjen jednom kupolom; svod je poluvaljkast, nasuprot prozora probijen lunetama, a počiva bez bronČanih potpornja na golemim stupcima; slijed traveja jasno obilježavaju korintski pilastri; pročelje sa zabatom zatvara lađu a s nižim dijelovima povezuju ga zavojna krilca; sagradio ga je Giacomo della Porta (sl. 381). Taj tip crkve gradio se isprva u uzdržanom i trezvenom stilu; od 1580. do otprilike 1625. »umjetnost protureformacije« odražava brige tadašnje crkve oko veoma ozbiljnih problema; primjerci takvih crkvi danas su rijetki jer su one u idućim razdobljima bile prekrivene bogatim ukrasima; navedimo *katedralu u Montepulcianu* što ju je 1570. sagradio Ammanati, crkvu *Santa Maria degli Angeli* u Assisiju (Alessi, 1569), crkve što ih je za svoj red sagradio isusovac Giovanni Tristano (umro 1575). U tome duhu dodao je Carlo Maderna (1556—1629)



380. Vignola. Plan crkve Il Gesù, u Rimu. 1567.

381. Vignola i Giacomo della Porta.
Crkva Il Gesù, u Rimu. Pročelje. 1568—1577.

jednu lađu Michelangelovoj Crkvi sv. Petra i sagradio joj pročelje (1606—1626). Ali pontifikat Urbana VIII (1623—1644) polazna je tačka orijentacije prema raskoši, pa se u Rimu već drugi put rađa trijumfalna umjetnost, simbol pobjede katoličke crkve. Godine 1629. povjerio je Urban VIII Berniniju (1598—1680) *uljepšanje Crkve sv. Petra* pa će taj posao biti nastavljen u vrijeme pontifikata Inocenta X (1644—1655) i Aleksandra VII (1655—1667). Umjetnik je prekrio arhitektonsku čistoću Michelangelova i Madernina djela pločama od mramora, bronce, štuka i zlata (1647—1653), napučio crkvu divovskim kipovima i ukrasio je golemim pokućstvom (*baldahin* 1624—1633); *propovjedaonica sv. Petra* (1656—1665); u isto je vrijeme pred pročeljem uredio velik popločani kružni trg obrubljen peristilom (1656—1673). Već ranije sagrađene rimske crkve pokrivaju se sličnim ukrasom; druge se u tom stilu tek grade u Rimu (sl. 383) i u cijeloj Italiji, na veoma različitim planovima, centralnom, eliptičnom, u obliku latinskog križa; svodovi se otvaraju nebeskim priviđenjima, utvarama u obliku likova od štuka i slikarija koje su znalačkim skraćivanjima istaknute u perspektivi stropnih zakrivljenosti (svod crkve *Gesù* i *Crkve sv. Ignacija*). Gorde palače što ih je gradilo rimsko plemstvo prekrivaju se sličnim ukrasom; u oblasti Campagna di Roma (Frascati) plemići i prelati podižu *ville* usred geometrijski zacrtanih vrtova urešenih vodoskocima. Osim Berninija, kome du-

Dva vida protureformacije: asketizam (XVI stoljeće) i trijumfalni stil (XVII stoljeće).

382. Santa Maria degli Angeli, u Assisiju.
Započeta 1569. po planovima Galeazza Alessija.

383. Crkva sv. Ignacija, u Rimu. 1626.
Prema Domenichinovim crtežima sagradio O. Oratio Grassi.

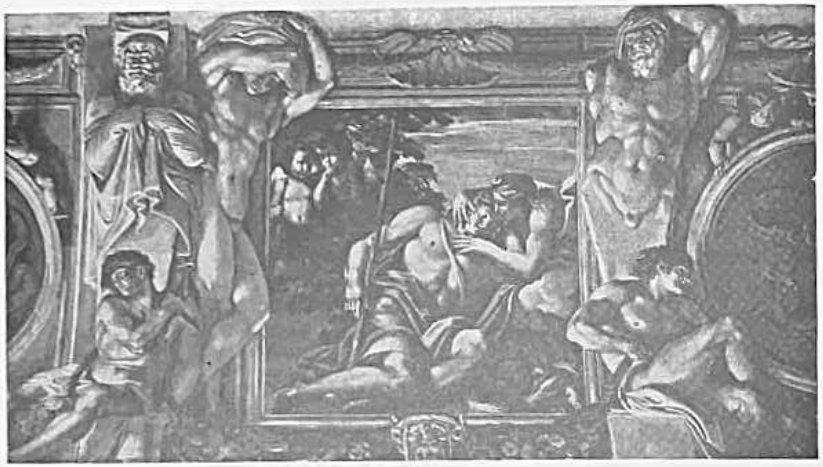
gujemo još i crkvu *Sant' Andrea del Quirinale* (1678), glavni rimski graditelji jesu: Girolamo Rainaldi (1570—1653); Pietro da Cortona (1596—1669), autor čiste kupole na crkvi *San Carlo al Corso* i crkve *Santa Maria della Pace* (1655), i nadasve Francesco Borromini (1599—1667), autor crkvi *San Carlo alle quattro fontane* (1640, sl. 385) i *Sant' Ivo alla Sapienza* koja je upotrebom valovitih linija predigra za rokoko.

384. Baldassare Longhena.
Crkva Santa Maria della Salute, u Veneciji. 1631—1656.
385. Francesco Borromini.
Crkva San Carlo alle quattro fontane, u Rimu. 1640. Pročelje.

U Veneciji je Baldassare Longhena (1604—1682) podigao lijepu kupolu na crkvi *Santa Maria della Salute* (1631—1656, sl. 384) kao i *Palazzo Pesaro* (1679) i *Palazzo Rezzonico* (1680) koje se odlikuju bogatstvom, tradicionalnim u Veneciji. U Genovi, u Napulju, u Milanu i na jugu (grad Lecce) graditeljstvo rano postaje barokno neumjerenom upotrebom krivulja i protukrivulja; ta se tendencija ocrtava u Rimu kod Borrominija, a naglašava u Torinu, kod Guarinija (1624—1683), *na palači Carignano*. Rim će u XVIII stoljeću u graditeljstvu tek izuzetno zapasti u rokoko (*Palazzo del Grillo*, u Rimu) ostajući vjeran baroknim efektima veličine (Vanvitelli, 1700—1773). Neki umjetnici, kao Filippo Juvara (1685—1735) rano očituju sklonost prema stanovitom pročišćenju baroka (*Bazilika u Supergi*, kod Torina, 1706—1720; *palazzo Madama*, 1718). Krajem stoljeća arheološke tendencije što ih je slavio Winckelmann dovode do kopiranja starog rimskog graditeljstva (*Museo Pio-Clementino* u Vatikanu, što ga je sagradio Simonetti). Dotle je rokoko preplavio unutrašnji ukras i pokućstvo u Genovi, u Napulju a naročito u Veneciji. U Napulju se osjećao utjecaj španjolskog *čurigvereska*.

386. Bernini. Zanos sv. Terezije. 1646.
Rim. Crkva Santa Maria della Vittoria.

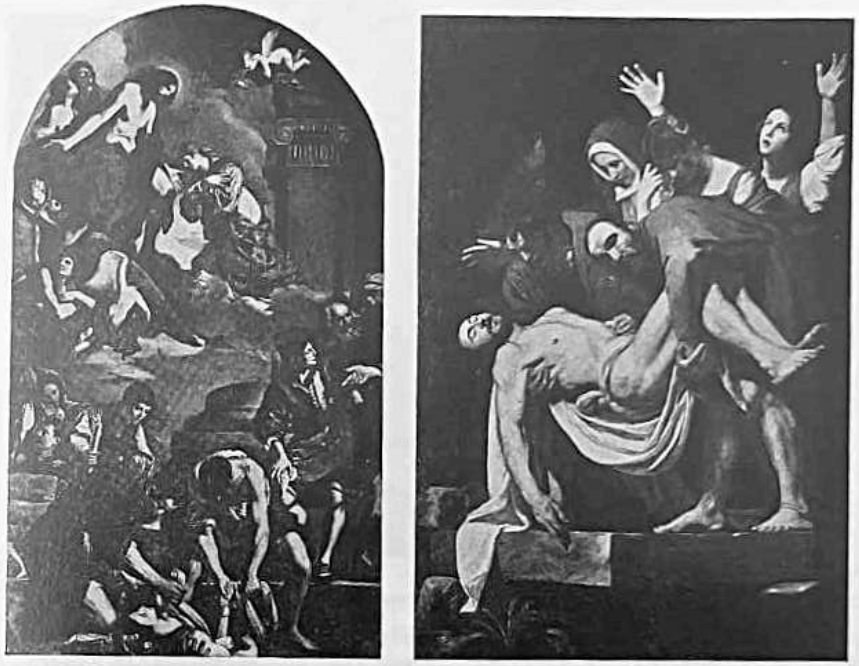
Talijanskim kiparstvom XVIII stoljeća potpuno vlada Gian Lorenzo Bernini koji je za vrijeme Urbana VIII i Aleksandra VII dobio onaj vladalački položaj u umjetnostima što ga je u prethodnom stoljeću imao Michelangelo. Sve je u Berninijevoj plastici podložno traženju pokreta i izražajnosti. Žestina strasti i ushita prikazuje se fizičkim neredom što ga ona uzrokuje; gotovo onesviješćeni stavovi svetaca (*Sveta Terezija*, 1646, sl. 386, *Sv. Franjo Asiški*, *Sv. Bibiana*) teatralni su izraz one provale čulnog i nabožnog misticizma što je u XVII stoljeću obuzeo vjernike i prouzrokovao pretjeranosti i ispade protiv kojih je crkva morala reagirati. Bernini je stvorio i jedan tip groba (*grob Urbana VIII*, 1642; *grob Aleksandra VII*, 1672) koji je teatralna inscenacija smrti, simbolizirana kosturom. Kipar se trudi da se nijansama u modeliranju, upotrebom višebojnog mramora, iskrivudanošću stavova takmiči sa slikarstvom; ta se sklonost pojačava još više u XVIII stoljeću, pa će se Napuljci (Conradini, Sammartino, Queirolo) odlikovati u toj vrsti kiparstva sumnjivom virtuoznošću, dok je u Palermu Giacomo Serpotta (1656—1732) svojim ukrašavanjem crkvi štukom već krajem XVII stoljeća naviještao eleganciju rokokoa.



387. Annibale Carracci.
Diana i Endimion. Freska na stropu galerije
u palači Farnese, u Rimu. 1597.

Slikarstvo

Iscrpljeno i obeskrvljeno besprekidnim trostoljetnim stvaranjem, talijansko je slikarstvo, poslije manirističke krize, zapalo krajem XVI stoljeća u stanje duboke degeneracije o kome firentinska škola pruža, nema sumnje, najtipičniji primjer (Vasari, Salviati, Zuccaro, Allori). Reagirajući protiv te dekadanse, tri su slikara iz porodice Carracci (dva brata: Annibale i Lodovico i njihov nećak Agostino) osnovali u Bologni, godine 1585, jednu Akademiju, koja je bila prava škola lijepih umjetnosti i koja je sebi postavila zadatak da obnovi dobra pravila slikanja nastavnom metodom koja uči od majstora, preuzimajući od Rafaela, Tiziana, Michelangela, Correggia one vrline kojima su se oni posebice isticali. Porodica Carracci stvorila je na taj način neku vrst likovne retorike koju oni jednako uspješno primjenjuju na pobožne slike kao i na mitološke teme. *Galerija u palači Farnese* (1597), nadahnuta u isto vrijeme Michelangelovom i Rafaelovom umjetnošću, izvršit će golem utjecaj u cijeloj Evropi (sl. 387). Cijela legija učenika te škole napučila je crkve i palače Rima i Bologne velikim nabožnim ili svjetovnim kompozicijama: Guido Reni (1575—1642); Francesco Albani (1578—1660); Carlo Dolci (1616—1686); Giovanni Lanfranco (1582—1647); Andrea Pozzo-otac (1642—1709), specijalist za stropove; Domenico Zampieri, nazvan Il Domenichino (1582—1641); Giovanni



388. Il Guercino. Sahrana sv. Petronile. 1621.
Rim, Kapitolski muzej
389. Caravaggio. Polaganje u grob. 1602—1604.
Rim, Vatikanska pinakoteka

Francesco Barbieri, nazvan Il Guercino (1590—1666), koji se ugleda na Caravaggia (sl. 388).

Dok je porodica Carracci vještom reformom, koja, međutim, nije imala invencije, sredila talijansku školu koja je zapala u klonuće i osigurala joj u Evropi gotovo službeni položaj, jedan je genijalan slikar izvršio revoluciju koja je u sebi sadržavala klicu gotovo svega onoga velikog što je u XVII stoljeću ostvareno u slikarstvu. Shvaćajući da se talijanska škola iscrpla trostoljetnim intelektualizmom, Michelangelo da Caravaggio (oko 1573—1610) primorao je talijansku a i cijelu evropsku umjetnost da se podvrgne kuri naturalizma. U svojoj zemlji, gdje su slikali samo Venere i Madone, on je posudio modele svetaca i junaka među najskromnijim ljudima iz redova rimskog puka; takve su slike: *Pozvanje sv. Matije*, slike u crkvi *San Luigi dei Francesi* i *Santa Maria del Popolo*, *Smrt Djevice Marije*, u Louvru, *Polaganje u grob*, Vatikan (sl. 389). Veličanstvenom jednostavnošću kompozi-

390. Bernardo Strozzi. Tri Parke.
Milano, priv. zbirka

391. Alessandro Magnasco. Sinagoga. Detalj.
Opatija Seitenstetten (Austrija)

cija, žestokim suprotstavljanjem sjene i svjetlosti što ga postizava osvjetljavanjem sa strane, on je vratio talijanskom slikarstvu snažnu slobodu obujmova i obnovio njegove prave likovne tradicije koje su ga od Giotta vezivale uz kiparsko shvaćanje oblika.

Sve što je u Italiji bilo zaista vrijedno, više ili manje je obavezno Caravaggiu. U Rimu je cijela jedna kozmopolitska škola iskorištavala njegove efekte svjetla i tame i njegov pučki lirizam; pokraj Orazia Gentileschija (1563—1646) nalazimo tu Francuza Le Valentina (1591—1634) i Nizozemce iz Utrechta: Th. Van Baburena (umro 1623), Ter Brugghena (umro 1629) i Gerarda Honthorsta (umro 1656), kome su njegove noćne slike pribavile nadimak »Gherardo delle Notti«; znamo i za postojanje jedne njemačke kolonije posredstvom Nijemca Sandrarta (1606—1688). Ti stranci proširit će Caravaggiova shvaćanja po Evropi.

Ona pokrajina koja je bila najmanje zaražena akademizmom s posebnom je sklonošću prihvatila Caravaggiovu umjetnost; bio je to Napulj. Tu je Caravaggiovim duhovnim učenikom postao Giovanni Battista Caracciolo (1570?—1637), dok je Španjolac Jusepe Ribera (*Il Spagnoletto*) presadio njego-

392. Francesco Guardi. Croquis.
Pariz, Louvre

vu reformu na oporost iberskog poluotoka. U Milanu je Daniele Crespi (oko 1600—1630) za sebe skovao jedan romantički postupak crpući s različitih izvora, a u Bergamu je Evaristo Baschenis (1617—1677) izrađivao mrtve prirode u clair-obscuru prikazujući muzičke instrumente. U najvećoj mjeri eklektična bila je đenovska škola, u kojoj se Bernardo Strozzi (1581—1644) okoristio Rubensovim i Van Dyckovim prolaskom kroz taj grad. U Vicenzi je djelovao Francesco Maffei (1600—1660), virtuoz boje u venecijanskoj tradiciji, dok je u samoj Veneciji Sebastiano Mazzoni (1611—1678) svojim romantizmom preteča Goye.

U XVIII stoljeću talijanska škola istupa iz evropskog koncerta; otad francuska škola preuzima ulogu vođe. Osim Venecije, sve škole rađaju sad još samo sjajne virtuoze; to su: u Napulju Francesco Solimena i Luca Giordano; u Milanu Giuseppe Maria Crespi (1665—1747); u Rimu je, međutim, Gian-Paolo Pannini (1691—1764) stvorio vrstu koja će postići uspjeh; bilo je to slikanje ruševina; u Genovi je slikanje prizora iz svakidašnjeg života (tzv. žanr-slikarstvo) Alessandra Magnasca (1681—1747) navijestilo vizionarski stil Goye (sl. 391). Dotle je venecijanska škola, najmlađa po rođenju među školama na talijanskom poluotoku, sačuvala još uvijek dovoljno snage, pa je u apoteozi svjetlosti boje i slavlja zaključila sudbonosno doba talijanskog slikarstva. Svi su njezini slikari postali ilustratori ljepote Venecije, dekadentne i čulne čari njezine civilizacije. Venecija je imala portretiste, kao što su: Fra Vittore Ghislandi (1666—1743) i Alessandro Longhi (1733—1813), žanr-slikare, kao što je Pietro Longhi (1702—1785), pejzažiste kao što su Antonio Canale, nazvan

393. Giambattista Tiepolo. Iskrcavanje Kleopatre.
Freska. Oko 1750.
Venecija, Palazzo Labbia

Il Canaletto (1697—1768) i Francesco Guardi (1712—1793, sl. 392), velike dekoratore, kao što su Giambattista Piazzetta (1682—1754), a naročito Giambattista Tiepolo (1696—1770), Veroneseov suparnik, najveći virtuoz od svih velikih talijanskih slikara stropova; on je znao da na krivini kupole ili površini nekog zida prikaže kretanje anđela i bogova u svjetlosnom zračenju bezgraničnih prostranstava (sl. 393). Njegova je umjetnost izvršila znatan utjecaj u srednjoj Evropi i u Njemačkoj, kamo je, uostalom, i sam bio pozvan da slika *(biskupska palača u Würzburgu)*.

Flandrija

Flandrija je prihvatila barokno graditeljstvo s istim onim oduševljenjem s kojim je u XV stoljeću primila rasplamsanu gotiku. Uostalom, prijelaz s rasplamsanog stila na barok izvršio se ovdje neosjetno, posredstvom antverpenskih ornamentista. Ne razumijevajući njegov arhitekturalni izraz, Flamanci su barok smatrali samo načinom ukrašavanja; na svoje su zgrade, po strukturi i dalje gotičke, nadoljepljivali

394. Kuće na Velikom trgu u Bruxellesu.
Slijeva nadesno: »le Renard« — 1694, »le Cornet« — 1696, »la Louve« — 1696, »le Sac« — 1697.

barokni ukras kao što su nekoć stavljali prozorske pletere u rasplamsanom stilu. Tako je kuća ostala, kao i u srednjem vijeku, pročelje s mnogo prozora, jednako kao što se, usprkos novim oblicima što su ih pokušali uvesti oci isusovci, i tip crkve s tri lađe uporno održavao, pa se često sačuvao i karakteristični srednjovjekovni ispon u visine. Ukras je izvanredno bogat, često je začinjen zlatom, čak i na vanjskoj strani zidova; on je prikačen na stijene kao kakva slika, ne uklapajući se u strukturu građevine; na zabatima kuća barokne krivulje i protukrivulje zauzimaju mjesto palucavih krivina rasplamsanog stila i obogaćuju se novim ukrasnim oblicima. Crkve se pune teškim i simboličkim drvenim pokućstvom (»propovjedaonice istine«, ispovjedaonice). Kiparstvo je konvencionalno (Duquesnoy, Lucas Faidherbe, Jean Delcour); toliko je, naime, odlučan dar Flamanaca za slikarstvo. Veliki trg u Bruxellesu, sagrađen poslije 1696. (sl. 394), Crkva sv. Karla Boromejskog u Antwerpenu (1615—1621) i Rubensova kuća u Antwerpenu remek-djela su flamanskog baroknog graditeljstva.

Ni flamansko slikarstvo nije izbjeglo krizi opadanja koja je krajem XVI stoljeća pogodila cijelu Evropu. Poslije vala

395. Peter Paul Rubens. Skidanje s križa. 1611—1614.
Antwerpen, Katedrala

italijanizma koji je djelovao na nju kao niz ranjavanja sa svim njihovim štetnim posljedicama (lombardizam, romanizacija, manirizam) antverpenska je škola, kako se činilo, bila iscrpljena. Ali ipak, posljednjih godina XVI stoljeća više je umjetnika, kao Abraham Jansens (1575—1632), Adam Van Noort (1562—1641), Otto Veenius (1556—1629), najzad asimiliralo likovna shvaćanja Italije i omogućilo procvjetavanje Rubensa. Flamansko se slikarstvo oslobađa robovanja pojedinostima što ga je preuzelo od svojih iluminatorskih začetaka pa je pristupilo monumentalnim mjerilima. Peter Paul Rubens (1577—1640) proizašao je iz radionica Van Noorta i Veeniusa; od 1600. do 1608. školovao se u Italiji; usvojio je pouke Venecijanaca, Michelangela, Bolonjaca i Caravaggia. Po povratku naslikao je svoja prva dva remek-djela: *Podizanje križa* (oko 1610) i *Skidanje s križa* (1611—1614, sl. 395), oboje danas u katedrali u Antwerpenu. Uskoro je Antwerpen učinio jednim od polova umjetničke Evrope i narudžbe mu pristižu u velikom broju; svoju proizvodnju organizira u radionicu i ona je najplodnija u cijelom slikarstvu svih vremena. Od 1621. do 1625. izradio je svoje najveće monu-

396. Peter Paul Rubens. Otmica Leukipovih kćeri. Oko 1618.
München, Pinakoteka

mentalno djelo: *Život Marije Medici* koje je danas u Louvru. Budući da je već prije četiri godine ostao udovac, on se 1630, u pedeset trećoj godini oženio šesnaestogodišnjom djevojkom Helenom Fourment; otad je njegova umjetnost poprimila intimniji naglasak; on se povlači na selo pa na platnima najmanjeg formata, na kojima krajolici zauzimaju sve važnije mjesto, izražava polet svoje duše prema univerzalnom životu. Rubensovo je djelo najbogatiji svijet oblikâ što ga je ikad stvorio neki slikar. Životna energija prožima sve te oblike, eksplozijom rađa pokrete i izražaje; Rubensova slika samo je lanac pokreta što kao vrtlog vihora ili naslikan ukoso prolazi kroz prostor (sl. 396 i 625) a polet mu se nastavlja i izvan okvira; upravo to je tipično za baroknu, »trenutnu« kompoziciju koje je prolazni trenutak uhvaćen u neprekidnom kretanju univerzalnog života. Svi ti oblici natopljeni su nekim izdašnim i bogatim fluidom, zahvaljujući onom čudesnom izražajnom sredstvu providnog slikanja koje omogućuje da se više slojeva boje nanosi jedan preko drugoga, a koje se umiječe, pošto su ga u svoje vrijeme prihvatila braća Van Eyck, poslije Rubensa gubi.

Flamanska škola XVII stoljeća značajan je primjer solidarnosti i kohezije. Već od XVI stoljeća flamansko je slikarstvo postavilo kao svoj zadatak da istražuje oblike u svijetu, pa su se slikari specijalizirali po rodovima u slikare histo-

397. Frans Snyders. Mrtva priroda.
Bruxelles, Muzej Lijepih umjetnosti

rijskih tema, pejzažiste, slikare mrtve prirode i žanr-slikare (anegdotsko slikarstvo). Postigavši tom podjelom rada veliku vještinu u svojoj specijalnosti, slikari XVII stoljeća međusobno se pomažu; Rubensova je radionica najznačajniji primjer takve kolektivne organizacije.

Prividna složenost flamanske škole može se svesti na dvije struje koje se ukrštaju u samom Rubensovu djelu. Jedna od njih potječe od herojskog i kiparskog gledanja Talijana; ona nastoji da u prvom i drugom planu istakne monumentalne oblike koji arhitektonski okvir ili krajolik svode na ulogu ukrasa. To je u pravom smislu riječi »moderna« struja. Njeni začetnici su Van Noort i Veenius a težište joj je Rubens. Iz nje proizlaze Jordaens, Van Dyck i cijela vojska umjetnika koji su svi pod utjecajem glavara te škole; tu ubrajamo slikare historijskih tema Erasma Quellina, Gasparda de Crayera, Van Thuldena, Van Diepenbecka, Cornelisa de Vosa; slikare životinja Fransa Snydersa (sl. 397), Fyta i Paula de Vosa. Pri slikanju krajolika ta se tendencija izražava dekorativnim osjećanjem prirode koja se raspoređuje u širokim, skladno uravnoteženim masama; taj stil potječe od Paula Brila a predstavljaju ga Jacob D'Arthois, Lucas Van Uden, Jan Wildens i, kasnije, Huysmans. Jacob Jordaens (1593—1678) bio je dublje pod utjecajem Caravaggia i bolonjskog formalizma; on jače ističe Rubensov pučki izraz; njegov teški i smeđasti kolorit na žalost ne duguje ništa antverpenskom majstoru. To, međutim, ne vrijedi za Anthonisa Van Dycka (1599—1641) koji je možda Rubensov učenik i sigurno njegov

398. Jan Brueghel Baršunasti.
Zemlja ili Zemaljski raj. Detalj.
Pariz, Louvre

intimni suradnik nekoliko godina (sl. 371); on je radio u Genovi i Rimu gdje je doživio dubok utjecaj Tiziana. Najzad se specijalizirao za portrete; godine 1632. otišao je u London i ondje postao najdraži slikar Charlesa I; tu je, uz pomoć modela koje mu je pružalo englesko plemstvo, mogao udovoljiti svojoj sklonosti prema aristokratskom vladanju, profinjenim i dekadentnim izrazima.

Druga struja flamanskog slikarstva nastavlja u izravnoj liniji »mikrokozmičko« gledanje XVI stoljeća u kome se ljudski ili životinjski lik pojavljuje samo u razmjerima svedenima na neku posebnu sredinu širokog, univerzalnog okvira. Ta tendencija zadržava satiričku sklonost XVI stoljeća, dok prethodna prihvaća herojski humanizam po uzoru na talijanske slikare; Jan Brueghel (nazvan Baršunasti, 1568—1625) preuzeo je tu tendenciju od svoga oca i njezino je središte zračenja (sl. 398). David Teniers (1610—1690) pripada istoj tradiciji, a također i slikari Sebastian Vrancx, Peter Snayers, David Vinckeboons, Gonzales Coques i Van der Meulen. Adriaen Brouwer (1605/06—1638) zahvaljuje svome prolasku kroz radionicu Fransa Halsa u Haarlemu što je stekao slobodniji, manje doslovan način slikanja od Teniersa (sl. 399). Složeni krajolik, gledan s povišenije tačke, kako su ga počeli slikati Patinir i Pieter Brueghel Stariji, živo su nastavili slikati Frederik Van Valkenborgh, Brueghel Baršu-

399. Adriaen Brouwer. Pijanka.
Amsterdam, priv. zbirka

nasti, Josse de Momper, itd. Roelandt Savery i Tobias Verhaecht i dalje slikaju fantastične krajolike. Flamansko je slikarstvo tako bogato, da te dvije glavne sabirne rijeke ostavljaju van svoga toka još nekoliko osamljenih potoka. Slikari iz Brugesa i Bruxellesa, udaljeni dva koraka od Antwerpena, ne vode računa o Rubensu i vezani su izravno uz rimski milieu. Na području pejzaža jedan je Antverpenac, Jan Siberechts (1625—1703), blizi rođak Le Nainova rustičkog realizma. Ali ipak, taj je čudesni cvat trajao samo tričetvrt stoljeća; poslije 1680. škola propada i obuhvaća samo provincijalne proizvođače slika.

Španjolska

Graditeljstvo

Španjolsku XVII stoljeća karakterizira polagani oporavak autohtonog temperamenta, suprotnog golom građevinskom stilu što ga je Juan Bautista Herrera (umro 1597) zasnovao gradnjom Escoriala a koji je završio hladnim i pretjerano odmjerenim djelom *Nuestra Señora del Pilar*, u Zaragozi, što ga je 1681. počeo Juan Herrera el Mozo. Ali ipak, politika moći i sjaja isusovaca nije se za dugo mogla pomiriti s tom tako strogom i ozbiljnom vanjštinom. Po planu rimske crkve

400. Ignacio Vergara. Portal palače markiza Dos Aguas, u Valenciji. 1740—1744.

401. Fernando de Casas y Novoa.
Pročelje crkve Santiago de Compostella (nazvano »Obradoiro«), Sagrađeno 1738—1750.

Gesù oni su gradili prostrane crkve, na kojima se, u visokoparnom i svečanom ukrasu, kvare klasički kanoni; u ovu skupinu pripadaju: *Clerecia*, u Salamanki, započeta 1617. po planovima Juana Gomeza de Mora; *San Isidro el Real*, u Madridu, što su ga 1622. započela dva laička brata isusovačkog reda, brat Sanchez i brat Juan Bautista; *San Juan Bautista*, u Toledu, djelo istog Juana Bautiste. U drugoj polovini stoljeća barokni se stil razvija na velikim, slikanim i pozlaćenim krilnim oltarima koji na sebi nose slike ili kipove i sve se više opterećuju ukrasima; a ovi se većinom posuđuju iz zalihe privremenih ukrasa koji su služili za kazališta i svečanosti, pri čemu su kruništa nosili golemi, torzijom uvrnuti stupovi, prekriveni vinjagama i lozovim grančicama (simbolima euharistije); takav ukras oponaša ukras na antičkim stupovima što su se sačuvali u Crkvi sv. Petra u Rimu, a smatralo se da potječu sa Salomonova hrama, zbog čega su te potpornje nazvali *salomonski stupovi*. Taj će se ukras proširiti i u Portugalu (sl. 411), pa će najzad prijeći s drva u kamen i biti prenesen u graditeljstvo. Potkraj XVII stoljeća Španjolska je pronašla svoje vlastito tumačenje baroka koje

je malo neopravdano nazvano *čurigvereskni stil* po imenu jedne umjetničke porodice kojoj je osnivač Jose Churriguera (1655—1725). Vijenci, cvijeće, voće, grančice, sadrene šare, kartuše, medaljoni, salomonski stupovi, simulirane tkanine i, iznad svega, voluti u obliku krivulja i protukrivulja šire se kao kakvi zidni sagovi po pročeljima ili pokrivaju krilne oltare, kao što ih je nekoć pokrivao dekor *plateresca*. Godine 1693. je Jose Churriguera dao nacrt za golemi *altar mayor de San Esteban* u Salamanki; on je, uostalom, većinom radio u tom gradu, kao i njegova braća, sin i nećak *(različite crkve, Plaza mayor)*. Uporedo s kastilskim barokom porodice Churriguera, porodica Figueroa izgradila je u Sevilli još prekomjernije bujan stil koji će još više od čurigvereska nadahnuti umjetnost Nove Španjolske. U Madridu je Pedro de Ribera (1722—1790) urbanizirao grad i ukrasio ga raskošnim spomenicima *(Hospicio provincial)*. Najvanrednije djelo španjolskog baroka je *Transparente* u katedrali u Toledu što ga je izradio Narciso Tomé; ta velika kompozicija mramora, slikâ, zlata i svjetlosti, nadahnuta kazališnim prizorima opere, bila je tako potpuno u skladu s nacionalnim temperamentom da su godine 1732. njenu posvetu pozdravile veličanstvene svečanosti a na latinskom jeziku spjevana je pohvala u njenu počast. U istočnim oblastima poluotoka ukras je potpuno pobijedio graditeljstvo; o tome svjedoče: *sakristija Kartuzijanskog samostana u Granadi* (1727—1764), *Palacio de Dos Aguas, u Valenciji* (1740, sl. 400), *coro katedrale u Kordovi* (1748—1757), što ga je izradio Pedro Duque Cornejo. Naprotiv, u Compostelli ukrasom i dalje upravljaju veliki građevinski ritmovi; stara romanička, pobožno sačuvana katedrala čini se kao da je sahranjena u moćniku od kamena; već 1680. je Domingo Antonio de Andrade sagradio veličanstveni *Toranj sa satom*; Fernando de Casas y Novoa završio je zapadno pročelje, *Obradoiro* (1738—1750, sl. 401), koje je divovska kamena monstranca, kojoj je Peña de Toro 1670. sagradio sjeverni toranj.

Kao što su Habsburgovci napali na nacionalnu umjetnost plateresca, tako se druga strana dinastija, Bourbonci, pobunila protiv čurigvereska. Vladarske rezidencije: *Aranjuez* (1715—1752), *La Granja* (1721—1725) i *Kraljevska palača* u *Madridu* (1738—1764) bit će podignute po uzoru na Versailles, a sagradit će ih talijanski ili francuski graditelji. Za vladavine Karla III osnovana je *Academia San Fernando* (1752) kojoj je bilo dano u zadatak da cenzurira svaku novu gradnju, pa je ona preuzela ulogu pravog poduzeća za onemogućavanje čurigvereska; izgon isusovaca godine 1767. pomogao je tome neoklasičkom čišćenju. Sterilizirano vjersko graditeljstvo izgubilo je svoju poeziju; prožet Vitruvijem, Ventura Rodriguez je u akademskom stilu, inspiriranom Crkvom sv. Petra, ponovo sagradio crkvu *San Francisco el Grande*, u Madridu. Krajem stoljeća je Juan de Villanueva (1739—1811) djelovao kao začetnik ljupkijeg stila u neopaladijskom duhu.

Kiparstvo

Španjolsko kiparstvo XVII i XVIII stoljeća potpuno se posvetilo proizvodnji vjerskih likova pa je postiglo više od bilo koje druge škole iluzionističke umjetnosti na području oponašanja stvarnosti. Drveni kipovi bojadisali su se prirodnim bojama, a kadšto su to uzglobljene lutke, obučene u raskošne haljine i dragulje (kipovi *de vestir*); dešava se čak da su umetnute oči od emajla ili ahata, a kosa, trepavice i obrve su prirodne; neke kipove, razvrstane u cijele prizore, iznosili su na Veliki petak na procesije *(los pasos)*. U XVIII stoljeću proizvodnja se koncentrirala oko dviju škola; u Valladolidu i Sevilli. U Valladolidu je Gregorio Hernandez (1566?—1636) ostvario evoluciju manirizma u barok pretvorivši groznicavost Berruguetea i Juana de Junija u patetički formalizam; stavovi su još uvijek burni i žestoki, bez obzira da li izražavaju užasne boli ili zanos ekstaze. Najozbiljniji i najdublji umjetnik Seville je Martinez Montañez (1568—1649); njegova su djela najviši vjerski izraz XVII stoljeća (*altar mayor u*

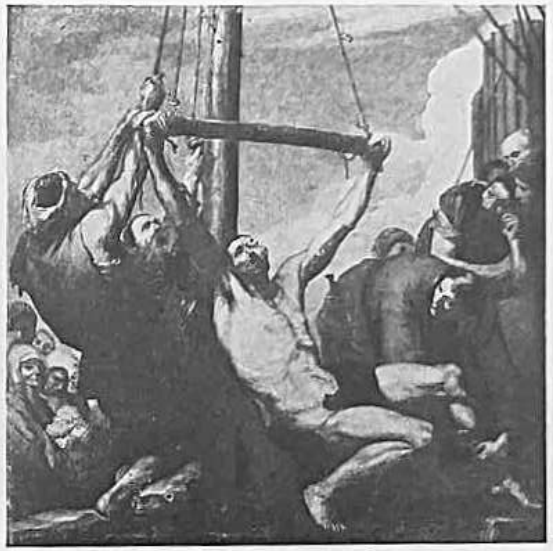
402. Gregorio Hernandez. Ležeći Krist. Glava.
Valladolid, Nacionalni muzej kiparstva

403. Martinez Montañez. Sv. Ivan Krstitelj.
Glavni oltar u Santiponce, kraj Seville. 1609.

selu Santiponce kod Seville, 1609, sl. 403). U Granadi je Pedro de Mena (1628—1688) stvorio klasičke tipove u proizvodnji nabožnih likova, dok je Alonso Cano (1601—1667) razvio tu strogu i ozbiljnu umjetnost u susret izražavanju ženske ljupkosti što će postati granadskom tradicijom u XVIII stoljeću (José Risueño, 1665—1732). Kad je već bila blizu iscrpljenja, umjetnosti višebojnog kiparstva dala je posljednji podstrek porodica Salzillo koja je iz Napulja donijela u Murciju maniritičku umjetnost punu prenemaganja, karakterističnu za proizvodnju ukrasnih slika s mnogo osoba kakve nalazimo po dječjim njegovalištima.

Slikarstvo

U zemlji gdje je inkvizicija svemoćna slikarstvo će biti neka vrst crkvenog monopola. Jedva da će biti dopušteni portreti dvora; ali mitološko slikarstvo gotovo uopće ne postoji, a pejzaža naprosto nema. Na jugu i istoku, u oblastima okrenutima prema Italiji, u Valenciji i Sevilli razvija se slikanje pobožnih slika. Francisco Ribalta (1551/55—1628), slikar iz Valencije, donio je onamo uzorak toga slikarstva iz Italije. Jusepe Ribera (1591—1652) otputovao je 1616. iz Valencije



404. Jusepe Ribera. Mučenje sv. Bartolomeja. 1630. ili 1639.
Madrid, Muzej Prado

u Napulj, pa će se ondje odvijati cijela njegova djelatnost. On je, zapravo, najrevnosniji učenik Caravaggia pa je njegovu opreku svjetla i tame izražavao još oštrije; ali njegova španjolska oporost navodila ga je da u puku traži najbjed-

405. Francisco Zurbarán. Sv. Hugo u posjetu blagovaonici kartuzijanskog samostana.
Sevilla, Pokrajinski muzej

406. Esteban Murillo. Bogorodica i sv. Ana. Detalj. Poslije 1674.
Madrid, Muzej Prado

407. Diego Velazquez. »Pablillos de Valladolid«. Portret. Oko 1633.
Madrid, Muzej Prado

nije i najodrpanije; sviđalo mu se da u svojim prizorima mučenika slika izmrcvareno ljudsko tijelo (sl. 404). Dva lica španjolske kršćanske duše izrazila su u Sevilli dva slikara: Zurbarán i Murillo. Francisco Zurbarán (1598—1664), koga su nazvali »slikar redovnikâ«, mistik je koji je normalno živio na nadnaravnom planu; ali, kao srednjovjekovni čovjek, on taj život shvaća isključivo u njegovim konkretnim vidovima (sl. 405). On je možda od svih umjetnika najbolje izrazio onaj humanizam Španjolske za koji je jedina istinska stvarnost suočavanje čovjekova Ja s Bogom i koji vanjskome svijetu ne priznaje nikakvu realnost; njegovi oblici, nalik na kipove, isječeni oštro i kao da su oteti iz tame noći, čini se da izranjaju iz ništavila pod pogledom Boga kome zahvaljuju što postoje. Naprotiv, Bartolomeo Esteban Murillo (1617—1682) nadahnut je pučkom i čulnom pobožnošću Andaluzije; on je slikar Djevice Marije i s Velazquezom jedini Španjolac koji je, kako se čini, bio dirnut ženskim čarom (sl. 406). Njegova sladunjava i zaslađena umjetnost izvire iz Rafaela i Correggia. Drugi jedan Seviljac, Juan de Valdes Leal (1622—1690) svojom se sklonošću prema tea-

408. Diego Velazquez. Las Meninas (Počasne gospođice). Detalj. 1656.
409. Diego Velazquez. Las Meninas. Detalj.
Madrid, Muzej Prado

tralnim inscenacijama udaljava od autohtonog realizma i prije se povezuje s vizionarskom tradicijom El Greca; on je u neku ruku zakašnjeli manirist (sl. 374). Diego Velazquez (1599—1660) školovao se u Sevilli pa je prva faza njegova djela u duhu seviljskog oporog realizma; slikao je kuhinjske mrtve prirode (*bodegones*) i nabožne slike; iz tog će vremena sačuvati tu kršćansku sklonost prema postradaloj i izgubljenoj ljudskoj naravi, koja će ga navoditi da kao svoje modele uzima idiote i bogalje, i neki satirički ukus za mitološke teme koje prerušava u otrcane i prostačke oblike (*Los Borrachos, Vulkanova kovačnica*). Godine 1623. imenovan je za prvog slikara kraljevske porodice a 1624. ga je putovanje u Italiju dovelo u dodir s venecijanskim slikarstvom koje će mu pomoći da se otme Caravaggiovu utjecaju što je na njega djelovao u početku njegova rada (god. 1649. putovao je po Italiji još jednom). Odrekavši se kiparskog i oštrog modeliranja te škole, više se ne trudi da jasno odredi individualnost oblika, pa slika obojenim mrljama koje izražavaju fine prelive svjetlosti što klizi po puti i tkaninama. Kao službeni dvorski portretist, rijetko je slikao osobe koje povezuje neka akcija, kao što je to na slikama: *Predaja Brede, Las Meninas* (sl. 408 i 409), *Tkalje sagova* (*Las Hilanderas*). Njegovi portreti pojedinačnih likova na kojima je model prikazan gotovo bez dodataka izrađeni su u tradiciji

410. Francisco Goya. Gola Maja. Oko 1797—1798.
Madrid, Muzej Prado

Sancheza Coelha i Pantoja de la Cruza (sl. 407). Lik je kao neka pojava što izranja iz neke atmosfere sivila u kojoj se kadšto čak ni ravnina tla ne razlikuje od pozadine. Nitko nije bolje od njega izrazio očajnu tajnovitost čovjekove samoće u svijetu koja muči španjolsku dušu.

Juan Bautista del Mazo (oko 1612?—1667) i Juan Carreño de Miranda (1614—1685) vulgariziraju Velazquezovu umjetnost. Poslije njega Španjolska je škola na izdisaju. U XVIII stoljeću vladari moraju pozivati francuske ili talijanske umjetnike. Pa ipak, ta će škola izbaciti još jednu, posljednju iskru; bio je to Francisco Goya y Lucientes (1746—1828); njegova je vizionarska umjetnost bila očajnička satira nad čovjekovom naravi i španjolskim društvom; on je prekoračio granice baroknog doba i vremenskim razmakom cijelog jednog pokoljenja prethodi francuskom romantičkom slikarstvu (sl. 410 i 478, tabla XII).

Portugal

Portugal je bio manje obdaren za slikarstvo i kiparstvo od Španjolske pa je u XVII i XVIII stoljeću dao svoja najljepša ostvarenja u graditeljstvu. Suprotno onome što bi se moglo pomisliti, ono malo toga duguje susjednim primjerima s područja Španjolske. Portugal je zamislio veoma svoj, osebujni tip crkve sa zbijenim planom koji teži za tim da se

411. Salomonski stup. Veliki krilni oltar crkve São Bento u Portu. Oko 1705.

412. Crkva São Francisco u Portu, gotički spomenik prekriven pozlaćenim drvenim ukrasom u XVII i XVIII st.

upiše u četvorokut i nema kupole, a dodatni dijelovi, sakristije i konzistoriji, skladno su uključeni u cjelinu koja zbog toga pobuđuje lijep dojam jedinstva. Ista jednostavnost klasičkog duha obilježava i svjetovne građevine na kojima su ukrasi skladno raspoređeni na golotinji zidova nastojeći da izbjegnu bilo kakvom dojmu prenatrpanosti.

U XVII stoljeću podizane su lijepe vjerske građevine u dorskom stilu, samostanski jednostavne, koje se nadovezuju na strogu ozbiljnost protureformacije; takve su: *Jezuitska crkva u Coimbri* (1598); *Jezuitska crkva São Laurenço dos Grilos, u Portu* (1614); *São Bento da Vitoria, u Portu* (1614); *Santa Clara Nova, u Coimbri* što ju je sagradio Frei João Turriano (1648). Barokni duh pojavljuje se na Sjeveru, pod španjolskim utjecajem, oko 1680. (*crkve u Bragi*). U XVIII stoljeću, na podstrek monarhije, pojačava se talijanski utjecaj i obogaćuje tu školu novim elementima kojima će se znati okoristiti da bi potvrdila svoju originalnost. Obogativši se brazilskim zlatom, kralj João V (1706—1750) dao je da mu Ludovice (J. F. Ludwig), graditelj njemačkog podrijetla, sagradi golemu palaču-samostan u Mafri (1713—1735); njen plan nastao je po uzoru na Escorial, ali je barokan svo-

jom građevinskom prenatrpanošću. Umjetnost Lisabona i Juga (*Alentejo*) ostat će najbliža duhu Mafre koji je srodan romanici. Spontanu sklonost Sjevera baroknoj umjetnosti potpomoći će novi ultramontanski prinos što ga je u Portugal donio Sijenac Nicolò Nasoni; on je u Portu stvorio dekorativni stil pun blistava sjaja i uzvišene raskoši (*São Pedro dos Clerigos*, započet 1732; zvonik je iz 1748). Na tim elementima, koje su obogatili i kineski utjecaji, izgradila je pokrajina Minho-Douro (nadbiskupija Braga), za vladavine Don Joséa (1750—1777), baroknu umjetnost koja se ističe nekom snagom šikljanja, nekim naturalističkim poletom koji sjeća na manuelinsku umjetnost; taj pokret zaustavio je oko 1780. neoklasicizam koji se razvio u malim središtima, a kome će pogodovati engleski utjecaj. Dotle Lisabon priprema skladnu sintezu različitih regionalnih tendencija Portugala koja je najzad stvorila elegantnu umjetnost u kojoj je barokni ukras sređen na temelju građevinskog rasporeda; primjeri te umjetnosti jesu: *dvorac u Queluzu* (1757—1790) i *bazilika Estrella u Lisabonu* (1779—1790) što ju je podigao Mateus Vicente.

Uostalom, kakvo god bilo obilje ukrasa, u Portugalu je, čak i na najlirskijim djelima u oblasti Minho-Douro, njegova raspodjela regulirana ritmičkim načelima koja podsjećaju na spomenike što se u isto vrijeme podižu u Austriji i Bavarskoj, dok španjolski graditelj nastoji da hotimičnim nerazmjerima prije začudi negoli očara. Isto treba reći o unutrašnjem ukrasu od pozlaćena drva koji kadšto pokriva cijelu visinu zgrade sve do svodova. Za razliku od španjolskih crkvi, gdje su krilni oltari zamišljeni da bi istakli kipove, te se cjeline pokoravaju posve dekorativnom ritmu koji mnogostrukost ukrasa pretvara u sklad. Najljepši primjeri te umjetnosti *entalhadoresa* nalaze se u Portu; to su crkve: *São Bento* (sl. 411), *São Francisco* (sl. 412).

Portugal je ostvario veličanstven razvoj umjetnosti emajlirane fajanse što ju je preuzeo iz radionica *mudejara* koje su djelovale u Sevilli u XVI stoljeću. Te su fajanse u početku bile višebojne a zatim očituju sklonost da zadrže samo modri ton, odakle im ime *azulejos*. Njihovi crteži, u XVII stoljeću isključivo ukrasni (*azulejos de tapete*), postaju figurativni u XVIII stoljeću, kad se unosi utjecaj delftske fajanse. Tako su naslikani cijeli ciklusi nabožnih ili svjetovnih slika, od kojih mnoge reproduciraju antverpenske gravure.

413. Župna crkva Sagrario pri katedrali u Meksiku. XVIII st.

414. L'Aleijadinho. Prorok Izaija. Detalj. Crkva Dobrog Isusa u Congonhaz do Campo (Brazil). 1800.

Latinska Amerika

Počevši od XVI stoljeća pred zapadnoevropskom se umjetnošću otvara golemo područje; bila je to Amerika što su je osvojili Španjolci i Portugalci. Vjerska pouka urođenika pruža vjerskoj umjetnosti neograničeno polje; isusovci obilježavaju međašima etape svoje misionarske revnjivosti podižući monumentalne zgrade, samostanski redovi natječu se među sobom projektima, dok se na američkom tlu podiže posljednje pokoljenje katedrala. *Katedrala u Meksiku* (1563—1656), jedna od najvećih građevina kršćanstva, izvedena je na temelju klasičnog plana andaluzijske katedrale u Jaenu; iz tog plana rodit će se katedrale u *Puebli, Meridi, Guadalajari, Oaxaki* u Meksiku, u *Cuzcu* i *Limi*, u Peruu, u *Bogoti*, u Kolumbiji. Prešavši u Novu Španjolsku, barokni se stil u tropskoj klimi razbujao pravom šumom oblika (sl. 413). U Meksiku, a naročito u Boliviji, indijanska je radna snaga utisnula uvezenom stilu likovna obilježja što podsjećaju na obilježja stare pretkolumbovske umjetnosti. Meksiko je stvorio slikarsku školu koja s radošću oponaša primjere seviljskog slikarstva; svagdje drugdje i slikar-

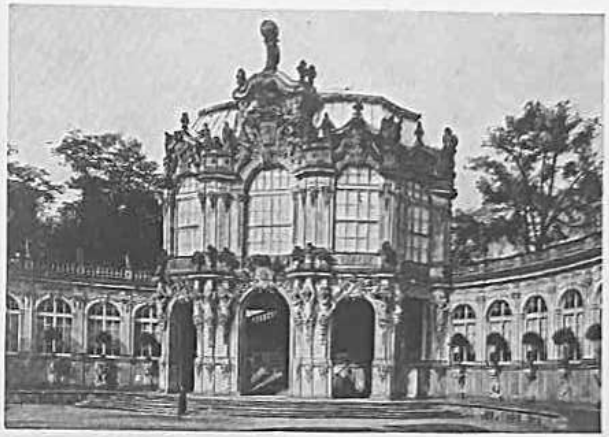
stvo i kiparstvo svjedoče o spontanom ponovnom procvatu umjetničkih običaja i shvaćanja svojstvenih iskonskoj jednostavnosti.

Na području Brazila polet se javlja kasnije; on počinje tek krajem XVI stoljeća. U tim oblastima, koje su još ostale divlje, odsutnost autohtone umjetničke tradicije stvorila je povoljne okolnosti za usađivanje umjetnosti koja se s mnogo originalnosti nadovezivala na umjetnost metropole. Ali ipak, u XVIII stoljeću, stupanj civilizacije te kolonije omogućio joj je da stvori originalne umjetničke škole, kadre da iznađu vlastite oblike, naročito u onim oblastima kojima je otkriće zlata pomoglo da uznapreduju i gdje je utemeljen grad Ouro Preto; ondje je krajem XVIII stoljeća sin portugalskog graditelja i neke crne robinje, Antonio Francisco Lisboa, nazvan L'Aleijadinho (mali bogalj) (1730—1814), stvorio jedan od najznačajnijih izraza barokne stilistike. Treba li pripisati prisutnosti crnačke radne snage to što se u brazilskoj umjetničkoj sredini javljaju sposobnosti stvaranja takvih vajanih oblika kakve ne susrećemo u metropoli? Ta sklonost dovela je do genijalnog djela L'Aleijadinha, koji nadahnjuje snažnim lirskim osjećanjima i oživljava primitivnom energijom baroknu plastiku koja je u to vrijeme, u Evropi, iscrpljena formalizmom i virtuoznošću (*Proroci u Congonhazu do Campo;* sl. 414).

Srednja Evropa

Dok se zapadna Evropa odupirala ultramontanskoj estetici baroka, ova je našla izvanredno pogodno tlo u srednjoj Evropi pa otuda prodire u slavenske zemlje i u Skandinaviju.

Na njemačkom je području, krajem XVII stoljeća, surovom i naglom uzastopnom slijedu baroka i »kasnorenesansnog stila« pogodovao slom tradicija što ga je prouzrokovao tridesetogodišnji rat (1618—1648). Dok je renesansni stil bio samo ukrašavanje nalijepljeno kao nakit na gotičku strukturu, njemački su graditelji, koje su odgojili najprije Talijani a zatim Francuzi, veoma brzo asimilirali duh sredozemnog baroka koji zasniva neki spomenik kao snažno modeliranu kompoziciju obujmova. Izbočine masa energično su afirmirane; svi plastički elementi drugoga reda: korniši, zabati, kruništa, vertikalne poddiobe smiono se ispinju u snažnoj reljefnosti što je naglašavaju izobilno izvedeni ukrasi



415. Daniel Poeppelmann. Paviljon palače Zwinger, u Dresdenu. 1711—1722.

koji su vezani više uz slobodno kiparstvo nego uz tip bareljefa; pri tome prvorazrednu važnost imaju stupovi i atlasi; zvonici se završavaju gomoljastom krunom, čime se, nema sumnje, očituje utjecaj ruske umjetnosti. Počevši od otprilike 1725, barokni se stil razvija u rokoko; preopterećenost se povećava, školjkasti ukrasi umnožavaju se; ukrašavanje postaje asimetrično i svi se elementi sjedinjuju u prostoru zahvaljujući ritmičkom kretanju krivulja i protukrivulja. Dvije velike struje stopile su se u toj baroknoj talionici pobuda; jedna je talijanska i ona prevladava u vjerskom graditeljstvu koje je u Austriji, Bavarskoj, Frankoniji i Poljskoj doživjelo veličanstvenu obnovu; crkveni trijumfalni stil što su ga onamo rano donijeli jezuiti prihvaćen je s nesuzdržanim oduševljenjem; oko Beča, u Bavarskoj, u Švapskoj grade se veliki samostani kojima je plan centriran oko crkve a ugledaju se više ili manje u Escorial (sl. 379); ali je njihov ukras, koji se usredotočuje na dva sastavna dijela koja se izvode s najvećim majstorstvom, na crkvu i knjižnicu, pravo ludilo kićenosti. Drugi utjecaj prodire, počevši od 1720, sa zapada i donosi zamamnost francuskog ukusa i primjer versajske umjetnosti koju i mali i veliki njemački vladari smatraju uzorom monarhijske umjetnosti. Ali ipak, francuski stil se, pošto je unesen u Njemačku, stopio s talijanskim barokom pa gubi sva svoja obilježja i mijenja se u »rokoko«. Uostalom, taj je utjecaj — premda ga je germanski lirizam izmijenio — jači na unutrašnjem ukrasu svjetovnih građevina. Opći raspored

416. Propovjedaonica hodočasničke crkve »Die Wies« (Gornja Bavarska). Sagrađena 1745. do 1754.
417. Egid Quirin Asam. Uznesenje Bogorodice. Glavni oltar crkve u Rohru (Gornja Bavarska). 1722—1729.

palača i vrtova nadahnjuje se francuskim uzorima (Versailles, Trianon, Marly); ali ukras, u kom se neštedice posvuda stavljaju školjke, ljušture, atlasi, specifično je njemački. Dok je Austrija ostala bliža talijanskom baroku, rokoko je pobijedio u Saskoj, Prusiji, Frankoniji i u Rajnskoj oblasti. Već rano upoznata s talijanskom umjetnošću, Austrija je dala nekoliko velikih graditelja; to su: J. B. Fischer von Erlach (1656—1723), autor *palače princa Eugena* (1703), *Crkve sv. Karla Boromejskog* (1717) u Beču i plana za *palaču u Schönbrunnu* (1694); Lukas von Hildebrandt (1668—1745) koji je u Beču sagradio *palaču Belvedere* i njene vrtove (1693—1724); Jakob Prandauer (1660—1726) kome zahvaljujemo jednu od najljepših baroknih građevina u Evropi: *samostan Melk,* na Dunavu.

U Saskoj je Mattheus Daniel Poeppelmann (1662—1736), koji je posjetio Versailles i Rim, između 1711. i 1722. sagradio najbarokniji spomenik u Njemačkoj; bio je to drezdenski *Zwinger;* taj paviljon bio je srušen u drugom svjetskom ratu a zatim je obnovljen; služio je kao neka golema dvorana za predstave na otvorenu prostoru (sl. 415). U Bavarskoj i u Švapskoj su braća Asam, braća Thumb i Beer, braća Zimmermann i Johann Michael Fischer sagradili samostane nadahnute austrijskom umjetnošću, dok su se na

418. Raphael Mengs. Parnas. Strop Ville Albani, u Rimu, 1761.

dvoru u Münchenu, gdje je radio Francuz Cuvilliès (1695—1768) uglédali na pariške i versajske uzore. Najljepša i najprostranija vladarska rezidencija u Njemačkoj je *palača kneza-biskupa Würzburškog,* u Frankoniji, koju je od 1719. do 1744. sagradio Johann Balthasar Neumann (1687—1753) i gdje je Tiepolo između 1750. i 1753. na stropu divovskih stepenica naslikao svoje remek-djelo. Stepenice su omiljena tema toga graditelja kome zahvaljujemo još i jednu od najljepših crkvi u Njemačkoj (*Wallfahrtskirche in Vierzehnheiligen,* u Frankoniji) i *dvorac Augustusburg,* u Brühlu, u Rajnskoj oblasti. U Berlinu je Kraljevska palača, podignuta po uzoru na rimsku Palazzo Madama, kojoj je Andreas Schluter (1664—1714) počevši od 1698. sagradio nekoliko zgrada, jedini veliki spomenik u talijanskom stilu. Blizu Berlina, u Potsdamu, Fridrih Veliki je, ugledajući se na Louisa XIV, sagradio kraljevski grad. Eklektik Knobelsdorf (1699—1753) preradio je u veoma trezvenu stilu, po uzoru na »paladijanizam«, gradski dvorac (1744) i učinio *dvorac Sanssouci* i njegove vrtove (1744) sjajnim primjerkom drezdenskog rokokoa.

Kiparstvo ima neka svojstva izrezuckanog stila kasne gotike; umjetnici organiziraju uz pomoć vajanih skupina prave kazališne scenske prizore (Egid Quirin Asam, 1692—1750); ukrašivači štukom koji su radili u južnoj Njemačkoj, kao na primjer Joseph Anton Feuchtmayer (1696—1770), svjedoče o velikoj izražajnoj snazi (sl. 416 i 417). Ali ipak, francuski je utjecaj potakao Andreasa Schlutera da svoj kip

Velikog izbornika Brandenburškog zamisli po uzoru na Girardonova Louisa XIV. Ukrasno slikarstvo sadrži tragove Tiepolovih pouka; ističu se Franz Anton Maulpertsch, u Beču (1724—1796), i Kosmas Damian Asam, u Münchenu (1689—1739). Dotle je Francuz Antoine Pesne (1683—1757) uveo u berlinsko slikarstvo dvorski portret po francuskom uzoru, a njegov je primjer oponašao Nicolaus Daniel Chodowiecki (1748—1801).

Neoklasička reforma prodrla je kasno u njemačko graditeljstvo (F. W. von Ermannsdorf, 1736—1800; Simon Louis du Ry, 1726—1799). Godine 1790. je K. Gotthard Langhans (1732—1808) stvorio arheološki stil sagradivši u Berlinu *Brandenburška vrata,* po uzoru na atenske Propileje. Ali ipak, Njemačka je veoma rano dala članove međunarodne kolonije rimskih »antikvara«, u prvom redu teoretičara Winckelmanna (1717—1768) koji je onamo došao 1755. i iste godine objavio svoja *Razmišljanja o oponašanju grčkih djela,* a 1764. svoju *Povijest umjetnosti u starome vijeku* u kojoj oduševljeno hvali ropsko oponašanje antike; tu istu estetiku primijenio je u slikarstvu njegov sunarodnjak Raphael Mengs (1728—1779) (sl. 418).

Slavenske zemlje

U toku XVII stoljeća nastavlja se razvoj ruskog nacionalnog graditeljstva; usprkos strogim ukazima pravoslavne crkve koja pokušava da nametne umjetničku nepokretnost, oblici se razvijaju, a u drugoj polovini stoljeća prodiru i zapadni utjecaji. Barokni ukras, nakalemljen na temu piramidalne crkve koja pokazuje sklonost da se pretvori u crkvu u obliku tornja, proizveo je pretjeranu bujnost, sličnu onoj što se u isto to vrijeme razvila u Meksiku (*Crkva Djevičina objavljenja u Dubrovicama,* 1690—1704), *Crkva Marijina posredovanja u Filjama,* 1693); Rusija iz vremena prije Petra Velikog sudjeluje dakle u toj evropskoj fazi baroka; ona je poznavala velike ukrase od pozlaćena drva s akantusovim lišćem i salomonske stupove kojima graditelji ukrašavaju ikonostase što u ruskim crkvama imaju istu dekorativnu ulogu kao i krilni oltari u španjolskim svetištima. Pravoslavna Rusija sudjeluje na taj način u onoj velikoj obnovi samostanskog graditeljstva koja zahvaća cijelu Evropu, ali naročito srednju Evropu i južnu Njemačku; tema samostanske blagovaonice predmet je majstorske izvedbe prebogatim ukrasom (utvrđeni *Novo-Djevički manastir* u Zagorsku, *Simonovski manastir* kraj Moskve).

419. Crkva Bogorodice Kazanjske, u Markovu, kraj Moskve. 1690.

Petar Veliki je prekinuo, međutim, taj cvat moskovskog graditeljstva osnovavši 1703. blizu ušća Neve Petrograd (Lenjingrad) koji je odlučio sagraditi na evropsku, s ekipom stranih umjetnika. Premda mu je nacrt isprva bio nadahnut arhitekturom Amsterdama, Petrogradu je 1717. dao glavno obilježje Francuz Leblond učinivši ga sličnim gradu Versaillesu. Dalji razvoj grada što ga je osnovao Petar Veliki ostvarila je carica Elizabeta (1741—1761). Talijanski graditelj Bartolomeo Rastrelli (1700—1770) unio je barokni stil uvelike izmiješan s njemačkim rokokoom; sagradio je *Zimski dvorac* (1754—1762, sl. 420), *Smoljni manastir* (1748—1753) i veliki dvorac u *Carskom Selu* (danas Puškino). Te građevine sagrađene su od opeke, pokrivene štukom i obojene plavo, zeleno, crveno i žuto. Unutrašnji ukras palače u Carskom Selu gdje su neštedice upotrijebljeni štuk, pozlaćeno drvo, mramor, sedef i jantar, tako da je to bila jedna od najraskošnijih rezidencija u Evropi; ona je uništena za vrijeme drugog svjetskog rata. Ali Katarina II (1762—1796) bila je pod utjecajem francuskog duha pa je osuđivala barokni stil i pomagala uvođenju neoklasičke reforme koju je branila Akademija lijepih umjetnosti, osnovana 1758. U tom duhu radili su Francuzi Vallin de La Mothe (*Akademija lijepih umjetnosti,* 1765—1772, *Mali Ermitaž,* 1765—1768) i Talijan Antonio Rinaldi (*Mramorna palača, dvorac Gačina,*

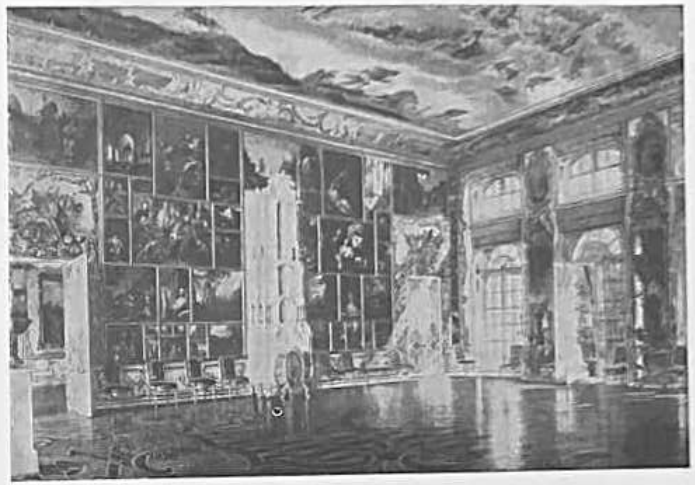
420. Rastrelli. Zimski dvorac, u Lenjingradu. Detalj. 1754—1762.

421. Dvorana u Tauridskoj palači, u Lenjingradu. 1783.

1766—1781). Škot Cameron (*mali apartmani, kolonada* i *ahatne dvorane* u *Carskome Selu; dvorac Pavlovsk*, 1782—1785) i Talijan Giacomo Quarenghi (*Aleksandrova palača u Carskome Selu, kazalište Ermitaž*) unijeli su pompejanski ukras i paladijansku eleganciju koje je savršeno asimilirao Rus Starov (*Tauridska palača*, 1783—1788, sl. 421). U slikarstvu se Dimitrij Levicki (1735—1822), službeni portretist, nadahnjivao primjerom Louisa Tocquéa; u kiparstvu je Katarina naručila od Francuza Falconeta golemi *konjanički brončani kip Petra I*, jedan od najljepših kraljevskih likova Starog režima (1766—1782).

Poljska je po tradiciji bila orijentirana prema Zapadu pa je, za razliku od Rusije, ondje vidljiv kontinuitet stilova, modernih poslije XVI stoljeća. Barok je već krajem XVII stoljeća nadahnuo gradnju *dvorca Wilanow* što ga je dao podići Jan Sobieski; Saska dinastija koja je Poljskoj dala dva kralja, pojačala je tu tendenciju unijevši drezdenski rokoko; venecijanski slikar Bernardo Bellotto (1720—1780), Canalettov nećak, postao je historiograf građevinskih ljetopisa Dresdena i Varšave. Posljednji poljski kralj Stanislav August Poniatowski (1764—1795), koji je dobio francuski odgoj, pomagao je neoklasičkoj reakciji; u svoju je službu uzeo Talijana Dominica Merlinija (1730—1797), koji je unio

TABLA XI — Rembrandt. Slikarev autoportret.
Beč, Kunsthistorisches Museum



422. Velika dvorana dvorca u Carskom Selu.

sklonost prema antičkim oblicima i Palladijev utjecaj u unutrašnjem uređenju kraljevske palače koju je preinačio po novom uzoru, kao što je to učinio i na mnogim palačama i dvorcima što ih je sagradio (*dvorac Lazienki*, blizu Varšave). U Rusiji kao i u Poljskoj tema parkova ponavlja se u mnogo varijacija u kojima se zgrade sagrađene po uzoru na antiku sakrivaju u vijugama engleskih vrtova (*Pavlovsk*, kraj Lenjingrada, *Arkadia*, u Poljskoj).

2. Otpor baroku

Holandija

Poslije primirja 1609. sudbina sedam sjevernih pokrajina Nizozemske (od kojih će jedna, Holandija, najzad dati zajedničko ime svima njima), bila je odvojena od sudbine dvanaest južnih pokrajina. Tadašnjoj monarhijskoj, katoličkoj i teokratskoj Evropi Ujedinjene će pokrajine dati primjer začudne rane zrelosti; bila je to neka svjetovnjačka demokracija zasnovana na nehijerarhiziranom građanskom društvu. Te su okolnosti prouzrokovale potpuni preobražaj onih uvjeta umjetničke proizvodnje koji su vladali u preostaloj Evropi; nestao je svaki svjetovni ili vjerski raskošni program, smanjena je vjerska inspiracija, gotovo je potpuno

423. »Mauritshuis« u Haagu; (1634—1642).

iščezla mitološka ikonografija koja tek neznatno zanima amsterdamske i haarlemske trgovce. Svedena na okolnosti tako malo prikladne za umjetničku proizvodnju, ta je mala zemlja koja je zaredom pružila otpor dvjema najvećim evropskim državama uspjela da stvori divnu umjetnost iskoristivši jedini izvor koji je preostao; bio je to realizam.

Graditeljstvo Holandije nema u povijesti umjetnosti ono mjesto koje zaslužuje. Bilo je ograničeno gotovo isključivo na programe stambenih kuća pa je stvorilo samo male, ali izvanredno ukusne zgrade (sl. 423). Već u početku XVII stoljeća ta je zemlja, jedina u Evropi, odbacila baroknu retoriku i već 1630. izgradila veoma čisto graditeljstvo, osnovano na pravilnosti proporcija, koje je, interpretirano u Engleskoj, pomoglo stvaranju neoklasicizma. Gradnja opekom uljepšana je samo s nekoliko kamenih vijenaca koji ističu vrata, prozore ili zabate; kadšto, na najuglednijim domovima, veliki, veoma plosnati pilastri raščlanjuju zidove u cijeloj njihovoj visini. Nekoliko vjerskih građevina iz tog doba veoma je skromne vanjštine. Kiparstvo se toliko izobičajilo da je često trebalo pozvati u pomoć strance da izrade rijetka plastička (grobna) djela nešto veće važnosti.

Slikarstvo je, dakle, pravo izražajno sredstvo Nizozemske. Kakvoća fluidne i difuzne svjetlosti koja je jedna od ljepotâ te velike primorske ravnice predodredila je Holanđane (kao nekoć i Venecijance) za čista opažanja nijansi i boja. Njeno društvo, po svom duhu građansko i pozitivno, ohrabrit će promatračku umjetnost koja je sklona da bude samo vjeran odraz njegova vlastitog života. Djela su malih razmjera, u skladu s veličinom domova. Da bi izvršili to veliko natura-

424. Pieter Claesz. Mrtva priroda.
Haag, Mauritshuis

lističko istraživanje, holandski su se umjetnici, još i više nego flamanski, podijelili na specijalnosti i izrađivali mrtve prirode, slikali životinje, prizore iz svakodnevnog života, crkvene građevine i krajolike, koji se i sami dalje dijele na podspecijalnosti: marine, poljske vidike, gradske prizore, krajolike sa živim bićima, ruševine.

U gotovo industrijskom mnoštvu talenata što ih je Holandija dala, nije lako izvršiti razvrstavanje; mjesne škole slabo su učvršćene i ograničene pa su brojni uzajamni utjecaji i razmjene; razlikovanje po temama koje se najčešće prikazuju suviše je površno. Nema sumnje, moguće je, kao što smo to pokušali učiniti govoreći o Flandriji, u tom labirintu pratiti dvije struje, jednu u pravom smislu sjevernjačku i drugu u kojoj se sjevernjački analitički duh isprepleće sa sintetičkim duhom koji potječe iz Italije.

Najveći dio holandskog slikarstva proizlazi iz analitičkog gledanja kome je začetnik Van Eyck a koje u neku ruku vrši minuciozno pobrojavanje predmeta rađajući ih na neki način jedne poslije drugih na vidnom polju koje je hotice suženo; uloga slikarstva ograničava se na vjerno vizuelno registriranje bez tumačenja. Drugi slikari povezuju se svojim načinom inspiracije, traženjem kompozicija i prirodnom veličinom ljestvice kojom prikazuju ličnosti s evropskom umjetnošću koja vlada u to vrijeme, i to posredstvom onoga što se naziva »romanizam«. U svim rodovima mogu se razlikovati te dvije struje; tako slikari mrtve prirode utrehtske škole, Roelant Savery, Abraham Boschaert, Marten Simons,

425. Gerard ter Borch. Vojnik-udvarač.
Pariz, Louvre

Abraham Mignon, produžavaju sjevernjačko i monografijsko gledanje slikajući svaki predmet kao da je samo on cijela slika; dok drugi, kao Pieter Claesz (1591—1661, sl. 424), Wilhelm Heda (1594—1680/82), Jan Davidsz de Heem (1601—1683), Willem Kalff (1622—1693), raspoređuju predmete u suptilne kompozicije »praveći sliku« i pretpostavljaju slikarsku vrijednost stvari reproduciranju njihove strogo objek-

426. Pieter Saenredam. Unutrašnjost crkve.
Boston, Museum of Fine Arts

427. Frans Hals. Večera gilde strijelaca sv. Jurja. 1616.
Haarlem, Muzej Fransa Halsa

tivne tačnosti. Kompozicije slikara životinja, kao što je bio Paul Potter (1624—1642), kadšto imaju monumentalnu namjenu, dok su neke slike Melchiora d'Hondecoetera potpuno analitičke. Monografijsko gledanje napose je domena »malih majstora« žanr-slikarstva koji svojim bezbrojnim temama obuhvaćaju cio život Holandije (pučki realizam Jana Steena, Adriena i Isaaca Van Ostade, Quirina Brekelenkama, Ju-

428. Jacob van Ruisdael. Mlin u Wijk-bij-Duurstede.
Amsterdam, Rijksmuseum

429. Frans Hals. Hille Bobbe. Detalj. Oko 1628.
Berlin, Muzej

dithe Leyster, Jacoba Ducka, itd.; mondeni realizam Gerarda ter Borcha (1617—1681, sl. 425), Gabriela Metsua, Gerarda Doua, Pietera de Hoocha, itd.). To apartmansko slikarstvo bilo je u divnom skladu s onim strpljivim nabrajanjem oblika i predmeta. Portretisti se među sobom razlikuju po manjoj ili većoj vještini kojom znaju istaći lik u nekom danom prostoru; većina slikara skupnih portreta (bratstva, gradske uprave, odbornici) — a taj je rod slikarstva bio veoma rasprostranjen u toj školi — osjećala je veliku zbunjenost pred zadaćom kako da sjedine sve te ličnosti u jednu kompoziciju. Jedan Jan de Bray ili Van der Helst imali su mnogo muke udružujući svoje ličnosti oko jednog stola a da vjerojatnost njihova stava ostane očuvana; Frans Hals ili Rembrandt rješavali su taj problem virtuozno (sl. 427). Najveći pejzažisti, Salomon van Ruisdael (1600—1670) i Jacob van Ruisdael (1628/29—1682, sl. 428), Jan van Goyen, Philipp de Koninck, duguju svoju superiornost umijeću kojim su znali komponirati svoje slike uz pomoć sintetičkih planova i uravnoteženih valeura, dok je Meindert Hobbema gomilao pojedinosti opažane pojedinačno, jedna za drugom. Slikari koji su se uglédali na talijanske uzore (Asselijn, Poelenburg, Van Berchem) slijede bez ikakvih varijanti tipove pejzažističkih kompozicija što su ih prenijeli iz Rima. Drugi se posvećuju slikanju gradskih vidika (Berckheyde, Van der Heyden); među slikarima crkvi, Pieter Saenredam (1597—1665) bio je divan slikar osvjetljenja (sl. 426).

430. Rembrandt. Crtež tušem.
London, British Museum

431. Rembrandt. Portret gradonačelnika Jana Sixa. Oko 1654.
Amsterdam, Zbirka Six

Holandija nije ostala zatvorena za evropsku umjetnost. Italijanizam su onamo donijeli slikari koji su se uglédali na »rimsku« umjetnost a koji su boravili u Rimu i gotovo su svi pripadali utrehtskoj školi; to su bili: Pieter Lastmann, Abraham Bloemaert, Gerard Honthorst, Hendrick ter Brugghen (1588—1629), Theodor Van Baburen. Oni su od Caravaggiove umjetnosti preuzeli umijeće prikazivanja obujmova uz pomoć pobočnog osvjetljavanja, umijeće kompozicija s više osoba i sklonost prema suviše prostačkom realizmu; oni prikazuju pijanice, kartaše, kabaretske glazbenike, prizore iz kockarnica i vojničkih stražarnica. Frans Hals i Rembrandt proizašli su izravno iz tog pokreta. Frans Hals je pod tim utjecajem sačuvao napose ljubav prema slikanju ozloglašenih mjesta i razbijačkih sredina, a Rembrandt smisao za historijske slike i monumentalne kompozicije. Obojica razbijaju monografijsku i objektivnu kompoziciju slikarstva čak i u samoj njenoj fakturi. Način izradbe (faktura) Fransa Halsa (1580—1666), portretista i slikara načina života i običaja u Haarlemu, sav je »bravurozan«; njegov kist kreće se pokretima koji ostaju prividni te se čini da se pokoravaju zanosu improvizacije, a umjetnik se više bavi učinkom slikarije negoli sličnošću s predmetom (sl. 429).

432. Rembrandt. Krist s učenicima u Emausu. 1648.
Pariz, Louvre

Rembrandt Van Rijn (1606—1661) najveći je slikar Holandije; njegovo opsežno djelo sadrži cio svemir, kao i djelo Tizianovo ili Rubensovo. Godine 1631. došao je iz Leidena u Amsterdam i tu je ostao sve do smrti. Pošavši isprva od umjetnosti koja je još poštivala građanske konvencije njegova vremena, on je upoznao i bogatstvo i uspjeh, ali ga je njegova sudbina primoravala da se sve više pokorava svojim unutrašnjim zahtjevima, a ne da se sviđa publici, pa se njegov položaj pogoršao; godine 1656. morao je prihvatiti sudsku rasprodaju; svoje posljednje godine proživio je u siromaštvu, u krajnjoj unutrašnjoj napregnutosti. Tada se sve više predavao izrađivanju slika nadahnutih starim Zavjetom ili Evanđeljem; njima je izražavao ono neizmjerno zračenje ljubavi i mira što ga je nosio u sebi (sl. 432). Tri slike sažimaju njegov slikarski razvoj. *Nastava anatomije profesora Tulpa* (1632) još je zbirka portreta koji su »nalik« svojim modelima, a naslikani su strpljivim i objektivnim kistom. Na slici *Noćna straža* (1642) umjetnik prikazuje svoje modele — što nije imalo sreće da im se svidi — kao obične statiste u inscenaciji velikog kazališnog prizora, u kom je prava tema strasna borba svjetlosti s tamom; on zanemaruje spoljašnju sličnost za volju poetičnosti sadržaja i ljepote dojmova. Na slici *Glavari suknarskog ceha* (1661)

433. Jan Vermeer. Gospođa s klavsenom. Oko 1658.
London, National Gallery

fizička realnost osoba gubi se a izražajna snaga njihovih duša pretvara članove toga upravnog vijeća u skupštinu filozofa. Kist mu je sve brži i nadahnutiji pa sad još stvara samo nagovještaje o realističkom značenju stvari; na tanke slojeve boje kojima ocrtava sjene umjetnik nanosi obojeni mulj što se kači o svjetlosti neočekivano debelim namazima (sl. 431). Njegovi crteži izražavaju šikljanje njegove stvaralačke mašte (sl. 430). Nigdje se psihološki i slikarski razvoj Rembrandta ne vidi jasnije nego u onoj izvanrednoj zbirci autoportreta kojih je načinio više od šezdeset postavljajući grozničava pitanja svojoj duši a koji na kraju njegova života postaju potresne ispovijesti o ljudskoj boli (Tabla XI).

Jan Vermeer van Delft (1632—1675) ujedinjuje u svom djelu obje tradicije holandskog slikarstva. Taj intimist, za kog je cio svemir sadržan u sobi golih zidova u kojoj se kreću jedna ili dvije osobe, pripada rodoslovlju Van Eycka onom snažnom objektivnošću koja pridaje stvarnosti svojstvo upravo magičke prisutnosti (sl. 433). Ali ono precizno umijeće komponiranja koje svoju tajnu geometričnost prizorâ što se čine tako »prirodni« otkriva tek kad se izvrši pomna analiza primio je Vermeer od Talijana; dalekom zračenju Caravaggiove umjetnosti on duguje umjetnost isticanja obujmova upadanjem pobočnog osvjetljenja. Onom poezijom svjetlosti koja predmetima daje njihov oblik, njihove

boje i čak njihovo samo postojanje on je neosporno Holanđanin. I, najzad, on pripada tome stoljeću »filozofa« u kom je nekoliko slikara, Rembrandt, Velazquez, Zurbarán, Georges de La Tour i on sam, u čovjekovu biću vidjelo samo nadnaravnu prisutnost duše.

Holandska škola oslabila je krajem XVII stoljeća pod pritiskom mode francuskih i engleskih utjecaja koji su se suprotstavili tradiciji autohtonog realizma. Portretisti Gaspar Netscher (1639—1684) i Frans Van Mieris (1636—1681) nadahnjuju se dvorskim portretima; mrtva priroda oponaša francuske slikare cvijeća; u XVIII stoljeću Cornelis Troost (1697—1750) prihvaća mondenu umjetnost razdoblja Regentstva i Louisa XV, a i engleski utjecaj. Školu Gerrita Doua nastavili su različiti slikari sve do poslije 1750.

Anglosaske zemlje

Graditeljstvo

Engleska je gotovo bez prijelaza ostavila gotiku i prihvatila klasiku, ne upoznavši neodlučnosti manirističke krize koja omeđava doba renesanse u drugim sjevernjačkim zemljama. Tek što je nešto ukrasa po antičkom uzoru bilo prilijepljeno na tjudorske dvorce Elizabetina vremena, kad je, u početku XVII stoljeća, graditelj Inigo Jones (1573—1652) sa svog boravka u Italiji (1604—1607) donio strasno oduševljenje za Palladijevu umjetnost. U veoma čistom paladijanskom stilu sagradio je *Dvoranu svetkovina u Whitehallu,* u Londonu (1619—1622), i propovijedao veliku jednostavnost na fasadama stambenih građevina. Poslije Restauracije (1660) dobio je Sir Christopher Wren zadatak da rekonstruira London koji je 1666. uništio požar; ponovo je sagradio *Katedralu sv. Pavla u Londonu* u rimskom stilu, po uzoru na Crkvu sv. Petra u Rimu, i još pedesetak drugih crkvi; holandski utjecaji očitovali su se na tipu veoma jednostavnih i skromnih stambenih zgrada od opeke, s prozorima na spuštanje (u obliku giljotine) s jednostavnim vijencima, a jedini su ukras tih zgrada profilirana vrata u veoma elegantnom klasičkom stilu. Taj stil potrajao je sve do vremena kraljice Ane (umrla 1714). U vrijeme kralja Jurja (1714—1760) nova je građevinska spekulacija ojačala sklonost prema paladijanskom stilu Iniga Jonesa (objava Palladijeve rasprave s Jonesovim tumačenjima g. 1715). »Paladijanizam« postat će nacionalni stil Engleske. William Kent (1684—1748) pokretač je graditeljstva u tome razdoblju; oko 1720. dao je podstrek za gradnju *»englesko-kineskih« vrtova* kojima je nacrt nepravilan a posuti su paladijanskim, gotičkim ili kineskim paviljonima. Paladijanske zgrade i englesko-kineski vrtovi uskoro će prijeći preko La Manchea pa će ih oponašati u Francuskoj. Grad Bath, neka vrst engleske Venecije, cio je sagrađen u tome stilu. Nova faza počinje 1758, kad je Robert Adam (1728—1792), vrativši se s puta u Pompeje i Split, donio elemente novogrčkog, izvanredno elegantnog stila koji zahvaća u isto vrijeme pročelja (sl. 434) i unutrašnji ukras (sl. 469), kamo umjetnik unosi arabeske, a koji će također biti oponašan u Francuskoj stilom koji nosi naziv »Directoire«. Englesko graditeljstvo karakterizira, dakle, značajan kontinuitet na putu veoma čistog klasicizma koji se služi ukrasom samo da bi njime istakao vrijednost proporcija. Pa ipak, nije jedan od najmanjih paradoksa Engleske što se izvan struje ovoga razvoja gotički stil sačuvao na vjerskim i sveučilišnim građevinama sve do XVIII stoljeća.

434. Robert Adam. Osterley Park. Trijem. 1761.

Slikarstvo

Englesko slikarstvo rodilo se iz flamanske škole; osnovali su ga Anthonis Van Dyck i njegov učenik, Sir Peter Lely (1618—1680), podrijetlom Holanđanin. Francuski utjecaj, naročito Watteauov, također je pridonio oblikovanju engleske škole. William Hogarth (1697—1764) slikao je nizove sli-

435. William Hogarth. »Poslije svadbe«.
Druga slika iz niza »Moderni brak«, završenog 1744,
London, Tate Gallery

ka koje se redaju jedna za drugom kao poglavlja romana: *Rouéova karijera* (1735); *Moderni brak* (1745, sl. 435), što odaje utjecaj kazališta; njegova najbolja djela, slikoviti portreti (*Prodavačica rakova*) izvedeni su s više poleta. Slikarstvo georgijanskog doba gotovo je isključivo posvećeno portretu. Sir Josuah Reynolds (1723—1792), osnivač Kraljevske akademije (Royal Academy, 1768), fiksirao je obilježja engleskog portreta: ženski portret pun spleena, sklon sentimentalnim izljevima (*Nelly o'Brien, Kitty Fischer, Grofica Spencer*); muški portret koji usprkos usiljeno slobodnom stavu neosporno ističe britanski osobni ponos (*Pukovnik Saint-Léger, Lord Heithfield, Earl of Eglington*); Reynolds je također osnovao tradiciju engleske tehnike koja svojim zanosom i žarom sakriva vještu štedljivost sredstava. Bio je teoretičar i autor *Rasprave o slikarstvu*, pa je pokušao da pronađe tajnu velikih majstora Rafaela, Correggia, Rubensa, Rembrandta, Tiziana. Umjetnost Thomasa Gainsborougha (1727—1788) pretrpjela je Watteauov utjecaj; njegov je stil manje službeni a više instinktivan; on je pjesnički izraz aristokratske elegancije (*Blue Boy, Jutarnja šetnja*) i ženske, tugaljive i sanjarske duše (*Perdita, Mrs. Sheridan*); on je portret pretvorio u stanje duše koja je u skladu sa osjećanjem za prirodu (sl. 437); uostalom, on je imao mnogo smisla za čisti krajolik. Naprotiv, Raeburn (1756—1823) je volio slikati snažno zdravlje i punokrvna lica članova škot-

436. Sir Henry Raeburn.
Pukovnik Alastair Macdonell of Glengarry.
Edinburg, Muzej

skog društva (sl. 436). John Hoppner (1758—1810), podrijetlom Nijemac, i naročito Georges Rommey (1734—1802), koji je proveo dvije godine u Italiji, unijeli su neoklasičku hladnoću u portret; taj će način slikanja Sir Thomas Lawrence (1769—1830), slikar svih evropskih dvorova, dovesti

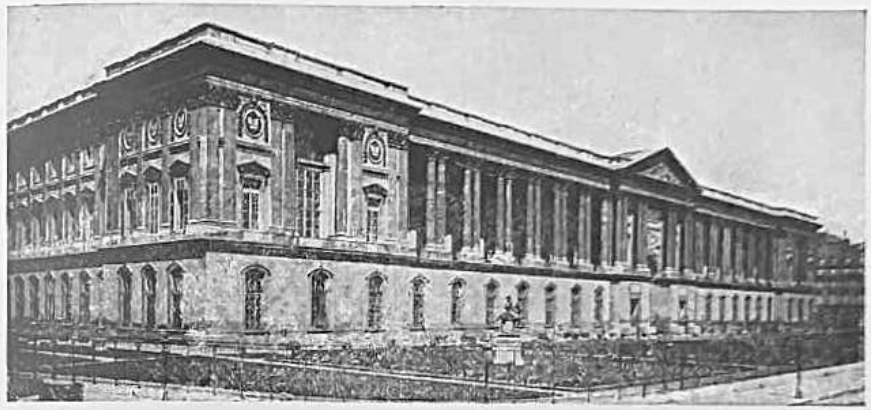
437. Thomas Gainsborough. Miss Margaret Gainsborough. Detalj.
London, National Gallery

do zaleđenog savršenstva. Uostalom, osnivači neoklasicizma u historijskom slikarstvu bili su Englezi; Gavin Hamilton (1730—1797) i Američanin Benjamin West (1738—1830) obnovili su žanr historijskog slikarstva najprije u Rimu, pod utjecajem arheologa Winckelmanna, a zatim, između 1763. i 1775. i u Londonu; bilo je to deset godina prije Francuza Davida, koji će se sjetiti njihova primjera. I na tom području, kao i u graditeljstvu, Engleska je, čini se, imala vremensku prednost pred Francuskom.

Umjetnost u Sjedinjenim Državama

Umjetnost Sjeverne Amerike, koja je isprva bila engleska kolonija, nastavak je ljupkog neoklasicizma što su ga Britanski otoci izgradili u XVIII stoljeću. Američani označavaju tu prvu fazu svoje umjetničke povijesti nazivom »kolonijalni stil« (sl. 438). Prve američke crkve imitacije su Wrenovih crkvi. Rat za nezavisnost potakao je takmičarski pokret i izazvao jačanje francuskih utjecaja. Jefferson je kao ambasador u Parizu tražio mišljenje Clérisseaua o planu za *Kapitol u Washingtonu* (1785); plan samoga grada Washingtona izradio je major L'Enfant, oficir u La Fayetteovoj vojsci. Kolonijalni stil zadržao se u Sjedinjenim Državama Amerike sve do oko 1830; ustupio je mjesto građevinskom eklekticizmu.

438. Kuća porodice Washington u Mount Vernonu (Virginia, Sjedinjene Države). Prije 1743.

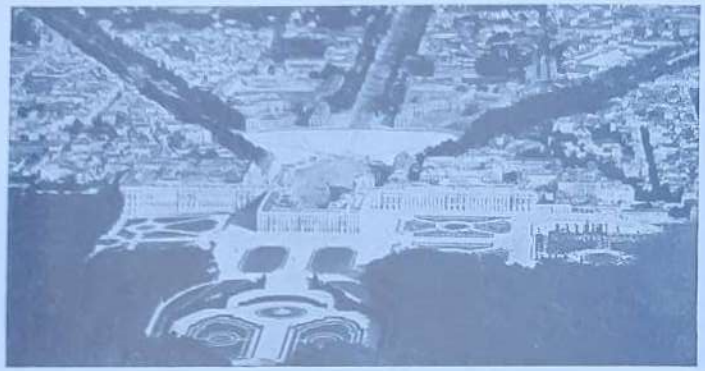


439. Kolonada Louvra, započeta 1665. i završena po projektima Le Vaua, Le Bruna i Clauda Perraulta.

Francuska

Graditeljstvo

Vjerski polet (oratorijski, isusovački, visitandinski red itd.), oholost plemstva, uspon parlamentarnog građanstva, monarhijska ili privatna inicijativa, urbanistički planovi — sve je to u Francuskoj XVII stoljeća poticalo goleme građevinske narudžbe. Već u početku stoljeća isusovci su unijeli novi plan crkve s jednom jedinom lađom, pa je Otac Martellange (1569—1641) sagradio u tom stilu više zgrada (*Le Puy*, 1605; *La Flèche*, 1607; *Avignon*, 1617; *Saint-Paul-Saint-Louis*, u Parizu, 1627). Taj će se plan primjenjivati najčešće (*Val-de-Grâce, crkva Sorbonne* itd.) premda ipak graditelji nisu posve odbacili gotički tip s pobočnim lađama i deambulatorijem (Pariz, *Saint-Sulpice*). U svim tim crkvama ukras je veoma umjeren i tijesno vezan s građevinskim funkcionalnim izrazom; mramorno oblaganje zidova lokalizirano je na nekoliko dijelova, pa te zgrade zadržavaju sve do XVIII stoljeća obilježje trezvenosti svojstveno prvom rimskom stilu iz vremena protureformacije. Svjetovne narudžbe bile su izvanredno obilne pa se podjednako odnose na zamkove, ladanjske rezidencije i na rezidencije u gradovima. Zamak, koji je sve do oko 1640. sačuvao zatvoreni, srednjovjekovni plan, teži poslije toga datuma da se otvori prema seoskoj



440. Versailles. Park i dvorac. Pogled iz zraka.

krajini i da se okupi oko jedne središnje zgrade. Doba Louisa XIV zasnovalo je veoma skladan stil gradske rezidencije, *dom* ili *hôtel*, smješten između dvorišta i vrta; pročelja se ne otvaraju oholo na ulicu, kao u Italiji, nego se povlače iza ogradnog zida koji je probijen velikim portalom. U XVIII stoljeću, u trenutku kad je profinjenost društvenog života i sklonost intimnom životu dovela do specijalizacije prostorija u stanovima, graditelji će znati da stvore nova različita i elegantna rješenja o problemu raspodjele različitih organa u nastambi. U XVII stoljeću počasna prostorija, kako u zamku tako i u gradu, je *galerija*, prostrana, dugačka dvorana za svečanosti, u kojoj se usredotočuje najbogatiji ukras cijele zgrade; za vrijeme Louisa XV nje nestaje. Gradski programi obuhvaćaju gradnju velikih gradskih vijećnica. Organičko okupljanje elemenata jednoga grada oko jednog trga, usmjeravanje prometa u velike arterije, monumentalne kompozicije i uopće sve ono što sadrži pojam »urbanizma« javlja se već u početku XVII stoljeća, kad je Henri IV u Parizu stvorio prvi tip »Kraljevskog trga« (*Place Royale*) raspoređenog oko nekog vladalačkog kipa (*Place des Vosges* i *Place Dauphine*). Taj tip ponavljat će se u Parizu za vrijeme Louisa XIV (*Place Vendôme, Place des Victoires*) i za vrijeme Louisa XV (*Place de la Concorde*), a zatim će ga oponašati cijela Francuska i za njom cijela Evropa.

Barokni ukras, koji je izveden na temelju ornamentalnog stila u Fontainebleauu što u doba Henrija IV nastoji da uguši klasicizam, prenatrpava dio svjetovnih građevina za vrijeme Louisa XIII (Pariz, *Hôtel Sully*; Lyon, *Hôtel de*

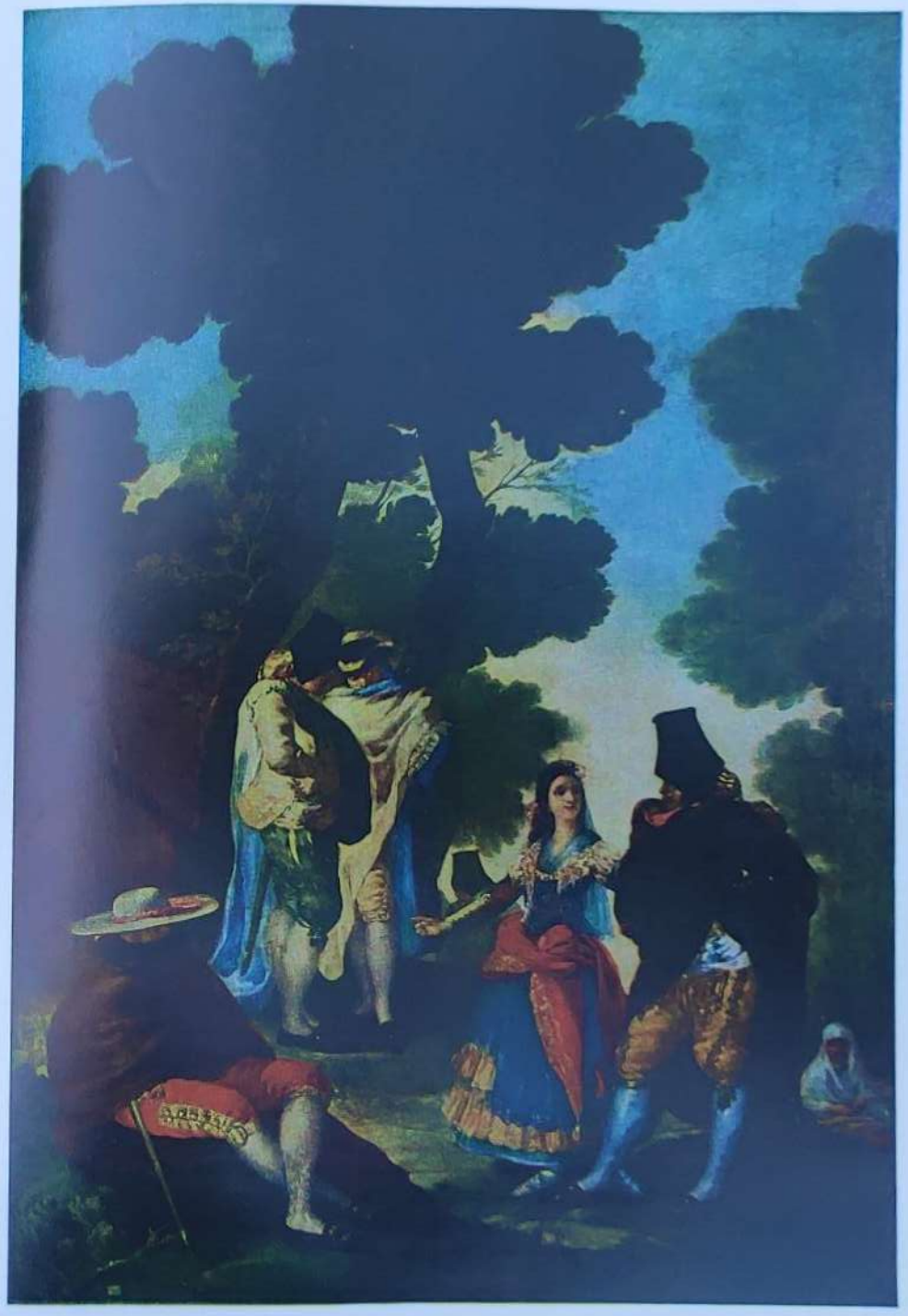


TABLA XII — Goya. Maja i muškarci ogrnuti plaštevima.
Madrid, Muzej Prado

441. Plesna dvorana u Versajskom parku; dovršena 1683. prema projektima Le Nôtra i Berthiera.

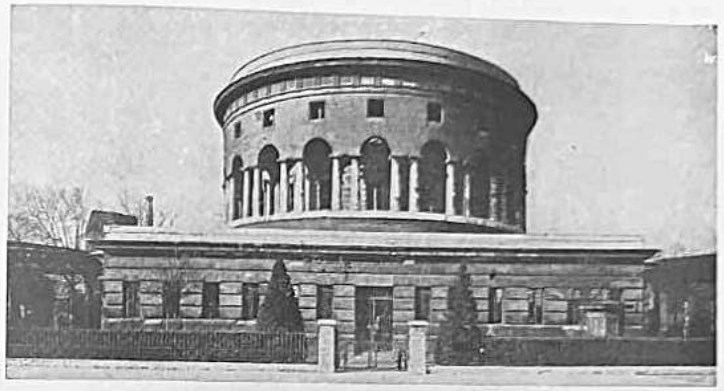
Ville). Pročišćenje graditeljstva i racionalizacija ukrasa u klasičkom smislu izvršit će poslije 1640. Jacques De Mercier (1585—1654), autor *Sorbonne*, François Mansart (1598—1666), autor crkve *Val-de-Grâce* u Parizu i dvorca u Maison-Laffitteu, i Louis De Vau koji je za nadintendanta Fouqueta sagradio dvorac *Vaux*, koji je predigra za Versailles a za koji je Le Nôtre (1613—1700) načinio plan vrtova.

Već za vrijeme osobne vladavine Louisa XIV sva se djelatnost nastoji okupiti oko vladara. Nadintendant građevinarstva (dužnost koju je isprva vršio Colbert) administrativno upravlja umjetničkim pothvatima za koje jedan graditelj (Jules Hardouin-Mansart) i jedan »prvi slikar« (Le Brun) razrađuju planove. Osnutak Akademije slikarstva i kiparstva (1648), Francuske akademije u Rimu (1666), Akademije graditeljstva (1671) i obrazovanje Manufakture pokućstva i sagova obitelji Gobelin, koja se konačno konstituirala 1667, sve je to, uz pomoć nastave, akademske diktature i centralizacije proizvodnje, omogućilo uspostavljanje prave vladavine Kraljevskog namjesništva na području Lijepih umjetnosti.

Napori Louisa XIV usmjerit će se najprije na dinastičko djelo Louvra; njegovo povećavanje je nastavljeno, pa je Claude Perrault, po jednom skupnom projektu, sagradio pročelje *Kolonade* (sl. 439); to remek-djelo klasicizma, koje

442. Jules Hardouin-Mansart.
Kapela Invalida, u Parizu. 1677—1701.

je Panteon francuskog graditeljstva, poprimilo je značenje protesta protiv baroknog stila Berninija koga je Louis XIV dao pozvati u Francusku da predloži planove za tu fasadu. Ali njegov osobni pothvat gradnje Versaillesa najzad je apsorbirao najveći dio napora njegove vladavine. Ta je gradnja započeta 1668. a završena 1690, prema planovima Le Vaua a zatim Julesa Hardouin-Mansarta (1646—1708), Françoisova nećaka; izvedena je u parku kome je nacrt načinio već Le Nôtre 1661—1665. Sa svojom vojskom mitologijskih kipova što ukrašavaju njegove vrtove, svojom raskošnom Galerijom zrcala, dugačkom 73 metra, kojoj je stropove slikarijama ukrasio Le Brun, sa svojim velikim svečanim apartmanima obloženima mramorom, Versailles je zamišljen kao neka vrst olimpijskog boravišta koje svetkuje vladarevu slavu oko Apolonova sunčanog simbola (sl. 440 i 465). Park je bio uređen na temelju formule koja je dobila ime »francuski vrt« a po kojoj je priroda raspoređena kao kakva građevina. Četvorni raspored aleja, koje su osovinama usmjerene prema dalekoj perspektivi, zatvara travnjake s otvorenim kanalima i ribnjacima i okresano grmlje (*broderie*), gajeve ili dvorane za svetkovanje na otvorenome koje u sebi kriju arhitektonske ukrase (sl. 441). Kipovi su razasuti po cijelom parku; veličanstveni vodoskoci oživljavaju bazene koji se u mirovanju zovu »vodena zrcala«. U stanovitoj udaljenosti,



443. Nicolas Ledoux. »La Rotonde de la Villette«, u Parizu.
(Jedan od paviljona u ogradi carinarnice »fermiers généraux«, podignut 1785—1789).

u parku, Louis XIV zadao je Mansartu da sagradi ljupku kuću »za odmor«, koja je načinjena od vapnenca i ružičasta mramora; to je *Veliki Trianon.*

Spomenike i vrtove Versaillesa oponašala je cijela Evropa XVIII stoljeća: Italija (*Caserta, Colorno*), Španjolska (*Buen Retiro, La Granja, Kraljevska palača u Madridu*), Švedska, Rusija (rezidencije oko Lenjingrada), ali te imitacije naročito su brojne u Austriji i Njemačkoj. Još i u XIX stoljeću će Ludwig II Bavarski dati podići kopiju Galerije zrcala u jednom od svojih dvoraca.

Julesu Hardouin-Mansartu dugujemo još i *kapelu Versajske palače* (1700—1710) što ju je nastavio njegov nećak Robert de Cotte, a nadasve kapelu *Dôme des Invalides* u Parizu (1677, sl. 442), najelegantniju od svih crkvi toga tipa, sagrađenih u XVII stoljeću, remek-djelo uravnoteženosti, na kom je vertikalni uzlet kompenziran staloženim ravnovjesjem katova.

U XVIII stoljeću spoljašnja arhitektura sve više odudara od unutrašnjeg ukrasa i namještaja. Usprkos ponekog skretanja prema rokokou (*gradska cjelina Nancyja,* što su je izgradili Boffrand i Héré), racionalizam se pojačavao, pa je graditelj J.-F. Blondel u svojoj slavnoj knjizi *O francuskom graditeljstvu* (1752—1756) s punim pravom mogao, usred vladavine Louisa XV, proglasiti klasicizam tadašnje škole. Jacques-Ange Gabriel (1698—1792) dao je konačnu formulu toga autohtonog klasicizma koji je proizašao iz veličanstvenih ritmova Perraultove kolonade na Louvru (*Trg Burze,* u

444. Victor Louis. Veliko kazalište u Bordeauxu. Veliko stubište. 1775—1780.

Bordeauxu, 1747; *Place de la Concorde,* u Parizu, 1754; *Mali Trianon,* 1762, sl. 445). Ta tendencija još je više ojačala za vrijeme Louisa XVI pod rimskim utjecajem što ga je donio Soufflot (1713—1780), koga je opsjedao uzor Crkve sv. Petra (*Pariški Panthéon,* 1764), a naročito pod dojmom arheoloških sklonosti koje su poslije otkrića u Grčkoj, u Toskani, u Herkulanumu učinile traženima čisti grčki ili etruščanski stil; graditelji napuštaju rimski korintski stil u korist grčkog dorskog i jonskog stila, pa je sada moderna stroga i ozbiljna golotinja zidova (Brongniart, Chalgrin, Louis, Ledoux) (sl. 443). Ta je sklonost ojačala i pod engleskim utjecajem koji donosi »paladijanizam«. Ali, djelujući u suprotnom smjeru, anglomanija je klasični francuski vrt zamijenila izvijuganim i livadastim engleskim vrtom koji je po svom duhu romantičan.

Unutrašnji ukras stanova sastojao se počevši od XVI stoljeća od drvenine priljubljene uza zidove (osim za vladavine Louisa XIV, kad je stvoreno i nekoliko mramornih cjelina). Za vrijeme Regentstva, u vrijeme dok se širi moda malih stanova, ukrasni stil pozajmljuje svoje načelo od krivulja i protukrivulja rokokoa; ta sklonost rezuckanju i žljebovanju ojačava za vrijeme Louisa XV i poprima asimetričan vid. Dva arhitekta — ukrašivača unutrašnjosti: Oppenord (1672—1742) i Meissonier (1695—1750) postali su specijalisti toga

445. Jacques-Ange Gabriel. Mali Trianon, u Versaillesu. 1762.

»školjkastog« stila koji je oko 1760. napušten u korist ravnih linija: omiljelost novogrčkog stila uvela je tada ukras po uzoru na pompejanske arabeske, naslikane ili izvedene u štuku; ali premda je taj ukras osnovan na klasičkom utjecaju, ipak je bio prilično pretjeran.

Kiparstvo

Francusko kiparstvo XVII stoljeća značajan je primjer nacionalnog otpora evropskom baroku. Kipovi u versajskom parku, koji su svojom klasičkom ravnotežom u skladu s remek-djelima antičkog kiparstva, u začudnoj su opreci s uznemirenošću Le Brunovih slika u Galeriji zrcala. Izuzetak Pierrea Pugeta, »francuskog Michelangela« (1622—1694, sl. 446), potvrđuje pravilo, jer ga je moguće uspješno objasniti njegovim marsejskim podrijetlom, njegovim vezama s đenovskom i rimskom sredinom i početcima njegova djelovanja, kad je radio kao ornamentist i dekorator kraljevskih galerija. Kipari u vrijeme vladanja Louisa XIII: Simon Guillain, Jacques Sarrazin (1588—1660), Gilles Guérin i braća Anguier sačuvali su malko oporo realističko poštenje, vjerno tradicijama Germaina Pilona. Klasicizam Antoina Coysevoxa (1640—1720), Françoisa Girardona (1628—1715) i kipara koji su radili u Versaillesu proistječe prije od otmjenog idealizma Jeana Goujona. Značajno je da je Girardon, u skupini *Apolonova kupka,* ponovo, poslije mnogih stoljeća, pronašao kretnju i stav koji tako dobro definira veličinu toga boga na Olimpijskom zabatu (sl. 447). Pojedini Girar-

446. Pierre Puget. Milon iz Krotona. 1671—1682.
Pariz, Louvre

donovi kipovi najbliži su od svega što je dala zapadnoevropska umjetnost Fidijinu kiparstvu; u punom jeku rimskog baroka francusko je kiparstvo spontano krenulo stopama klasične grčke plastike. Antoine Coysevox dao je divne likove velikih ljudi svoga stoljeća izradivši poprsja na kojima slavljenje junaštva ne nanosi štetu osobnosti pojedinih karaktera (sl. 448). Francusko kiparstvo XVII stoljeća stvorilo je također značajnu grobnu umjetnost koja svojom dostojanstvenom šutnjom odudara od dramatičnog zanosa rimskih grobova.

Postojanost te klasičke tradicije još je značajnija u XVIII stoljeću, usprkos upornom prodiranju barokne estetike. Braća Nicolas i Guillaume Coustou (*Marlyjski konji*, 1740—1747) i Robert Le Lorrain (1666—1743) pripadaju još plemenitoj lozi versajskih kipara. Za vrijeme vladanja Louisa XV djeluju J.-B. Lemoyne (1704—1778), porodica Slodtz, porodica Adam i, kasnije, portretist J.-J. Caffieri (1725—1791); svi oni dopuštaju da ih zavode iskrivudane čari rokokoa; tu sklonost obuzdao je Edme Bouchardon (1698—1762) svojim hotimičnim, ponešto hladnim i akademskim klasicizmom. Jean-Baptiste Pigalle (1714—1785) koleba se između tih dviju sklonosti (sl. 375), ali se Jean-Antoine Houdon (1741—1828, sl. 449), najveći kipar toga stoljeća,

447. Girardon i Renaudin. Nimfe služe Apolona. 1665—1677.
Gaj Apolonovih kupki u Versajskom parku.

koji se svojom *Dijanom* izravno nadovezuje na Jeana Goujona i čija poprsja od terakote sva podrhtavaju od života, odlučno okrenuo klasicizmu. Za vrijeme vladanja Louisa XVI neoklasičko očišćavanje završava otmjenim formalizmom u kom ima isprazne dosadnosti koju još više pogoršava pompejanski utjecaj što se očituje kod Falconeta (1716—1791), Pajoua (1733—1809) i Juliena Vasséa (1716—

448. Antoine Coysevox. Poprsje velikog Condéa. Bronca. 1688.
449. J.-A. Houdon. Poprsje Aleksandra Brongniarta u djetinjstvu. Terakota, 1777.
Pariz, Louvre

1772); Clodion (1738—1814) je tu umjetnost vulgarizirao proizvodnjom malih kipića.

Jedna od najljepših tema francuskog kiparstva u XVII i XVIII stoljeću je kraljevski kip, veličanstvena slika vladara na konju, ali je njihove mnogobrojne primjerke sve, na nesreću, uništila Revolucija.

Slikarstvo

Već u XVII stoljeću nastaje ona osebujna situacija u francuskom slikarstvu koja stvaraoce čini osamljenicima nasuprot službenoj umjetnosti koja ima dekorativne i akademske sklonosti i obrazuje pravu školu. Službeni stil stvorio je Simon Vouet (1590—1647); vrativši se 1627. s dugotrajna boravka u Rimu, on je donio francuskom slikarstvu, koje se dugo zadržavalo u manirizmu, načela velike mitološke ili vjerske kompozicije, po uzoru na bolonjsku školu. Jacques Blanchard i Laurent de la Hire brzo su usvojili taj stil, dok su François Perrier i Claude Vignon ostali privrženi manirizmu. Eustache le Sueur (1617—1655) izravnije crpe poticaje kod Rafaela i Pietra da Cortona. Za vrijeme vladanja Louisa XIV smisao za red i hijerarhiju pripomogao je stvaranju predodžbe o slikarstvu kao o umjetnosti kojom vlada skup dogmi i propisa koje je definirala i koje naučava Akademija slikarstva i kiparstva (osnovana je 1648. a službena ustanova postala je 1663). Uostalom, u to vrijeme graditeljstvo teži da svojoj despotskoj vlasti podvrgne sve, pa se slikarstvo prilagođava ulozi ukrasa koja mu je dodijeljena. Charles Le Brun (1619—1690), Vouetov učenik, koji je od 1642. do 1645. boravio u Rimu, bio je za vrijeme Louisa XIV pravi vladalac na području umjetnosti (sl. 464 i 465). Posjedovao je čudesno plodnu nadarenost pa je izradio mnoge projekte za sve grane umjetnosti, graditeljstvo, pokućstvo, tapiseriju i kiparstvo; bio je sređivač raskošnih ukrasa na svečanostima kojima je Louis XIV želio okružiti svoju slavu. Njegovo veliko slikarsko djelo je *Strop u Galeriji zrcala,* u Versaillesu, započet 1679. Njegova deklamatorska i preobilna umjetnost ima u Francuskoj ono značenje koje je najsrodnije Carracciovoj retorici. Oko njega gravitira cijela vojska ukrašivača. Le Brunov takmac bio je Pierre Mignard (1612—1695); on ga je i naslijedio na položaju prvog slikara a također se uglédao na bolonjsku školu. Potkraj vladavine Louisa XIV Hyacinthe Rigaud (1659—1743) i Nicolas de Largillière stvorili su tip svečanog portreta koji je bio u

450. Nicolas Poussin. Polifem. 1649.
Lenjingrad, Ermitaž

skladu s estetikom i etikom toga doba, pa je i sam kralj omogućio da bude izrađen jedan njegov primjerak (sl. 372). Veličanstveno ogrnut svojim dvorskim plaštem, model je prikazan kao utjelovljenje svoga socijalnog položaja te se čini da je zadovoljan pretvorbom svoje osobe u taj položaj.

Stvaralačka obdarenost francuskog slikarstva bila je, izvan službene »škole«, odlika onih slikara što su, najčešće, živjeli osamljeno, po strani od službenih manifestacija. Svi su pripadali vremenu vladanja Louisa XIII. U toj plodnoj sredini mogu se razlikovati dvije struje. Dva velika slikara koji su stvorili tradiciju francuskog klasicizma u slikarstvu, Poussin i Claude Lorrain, proveli su svoj život u Rimu, daleko od dvorskih raskošnih svečanosti, pa su znali ostati postrance i od razmetljivog stila koji je ondje vladao u vrijeme Berninija, tražeći u Vječnom gradu sjenku antike. Nicolas Poussin (1594—1665) izravno se nadovezuje na talijanski renesansni klasicizam, prekoračujući bolonjski barok; njegovom najranijom rimskom fazom rada dominira širokogrudni Tizianov humanizam (*Bakanalije; Carstvo Flore,* u Dresdenu); zatim ga je Rafaelov utjecaj nadahnuo shvaćanjima koja se u većoj mjeri oslanjaju na intelekt; njegovim kompozicijama, raspoređenima po strogo određenom redu, pri čemu se oblik podvrgava ideji, dominira isticanje prvorazredne uloge sadržaja (*Sedam sakramenata; Mana,* u Louvru). U trenutku kad je njegovu umjetnost mogla ugroziti pretjerana racionalizacija, Poussin je izbjegao toj opasnosti uz pomoć svoje ljubavi prema prirodi. Počevši od 1648. pejzaž zauzima sve

veće mjesto u njegovu djelu. On je definirao ideal klasičnog krajolika koji beskonačnu složenost svijeta svodi na intelektualno jedinstvo i humanizira prirodu povezujući je intimno s nekim moralnim, vjerskim događajem (*Sveti Matija i Anđeo*), historijskim (*Pejzaž s pogrebom Fokiona*), filozofskim (*Diogen*), mitologijskim (*Polifem*, sl. 450) ili pjesničkim podatkom (*Orfej*).

Umjetnost Claudea Geléea, zvanog Lorrain (1600—1682), koji je bio isključivo pejzažist, vodi podrijetlo od umjetnosti sjevernjačkih slikara koji su živjeli u Rimu i koji su prvi stvorili estetiku složenog krajolika; bili su to Nijemac Elsheimer i Flamanac Paul Bril. Njegova živa senzibilnost u prirodnoj sredini izražava se njegovim crtežima tušem. Ali priroda je za njega čovječanska tema iz sanjarija, kao što je za Poussina ona tema meditacije. Kao čovjek podrijetlom iz sjevernjačke, maglovite zemlje, Claude pušta da ga opija svjetlost raspršena u prostoru; ali on se zadovoljava da samo jedna vrata otvori prema beskonačnosti, u onim svojim lukama gdje raskošne građevine služe kao peristil moru, obojenom zrakama zore ili sunca na zalasku (sl. 451).

Drugi su umjetnici u XVII stoljeću preporodili autohtonu tradiciju stvarnosti kao izvora ljudskih osjećaja. Revolucija što ju je izvršio Caravaggio pomogla je povratku francuske

451. Claude Lorrain. Ukrcavanje sv. Pavla u Ostiji.
Madrid, Muzej Prado

452. Louis le Nain. Seljačka porodica u kući.
Pariz, Louvre

umjetnosti onoj tako dubokoj sklonosti prema puku što ju je ta umjetnost očitovala u srednjem vijeku smatrajući taj puk rezervoarom velikih osnovnih snaga duše. Lotarinžanin Georges de la Tour (1593—1652) crpao je izravno od Caravaggia svoju strast prema noćnim osvjetljenjima, svoj način kako daje skromnim ljudima da odigravaju pojedine uloge u prizorima iz Evanđelja; naslikao je slike s asketskim te-

453. Philippe de Champaigne. »Ex-voto«. Majka Catherine Agnes Arnaud i sestra Catherine de Sainte-Suzanne u molitvi.
Pariz, Louvre

454. Antoine Watteau.
Cimer za trgovca umjetninama Gersainta. Desni dio.
Berlin, Muzej

455. Antoine Watteau. Akt. Crtež crvenom olovkom.
Pariz, Louvre

mama visoko mističkog značenja (sl. 373). Braća Le Nain (Antoine, 1588—1658; Louis, 1593?—1648. i Mathieu, 1607——1677) slikala su seoski život s ozbiljnom, gotovo svećeničkom ozbiljnošću (sl. 452). Taj tako uzvišeni smisao za ljudsko dostojanstvo prožima i jednog slikara flamanskog podrijetla; bio je to Philippe de Champaigne (1602—1674); premda je bio dvorski portretist Louisa XIII, znao je izbjeći službenom stilu pa nam je ostavio meditativne likove jansenistâ (sl. 453).

Potkraj XVII stoljeća izvršio se važan razvoj ukusa. Ljudi se zamaraju od promišljenih i lijepih ideala kako ih je definirala Akademija slikarstva i kiparstva. Ta se preobrazba izrazila svađom »pusenista« (Poussin), pristalica intelektualnog slikarstva i prevlasti crteža nad bojom, i »rubensovaca«, pristalica boje i čulnog slikarstva. Ova posljednja tendencija pobijedila je poslije Mignardove smrti; velikodušno slikarstvo blistava kolorita što ga je zastupao Largillière, školovan u Antwerpenu, proizlazi od Rubensove a podjednako i od Rigaudove umjetnosti. Rubensova Galerija Medici, u Luksemburškoj palači, odigrat će onu ulogu što ju je prije imala galerija Farnese porodice Carracci.

Mjesto smišljenih slikarskih djela zauzela je s Antoinom Watteauom, koji je bio podrijetlom iz Valenciennesa (1684—

456. Nicolas de Largillière. Gospođica Duclos,
član Francuske komedije, u ulozi Ariane.
Chantilly, Musée Condé

457. Fragonard. Lik iz mašte.
Pariz, Louvre

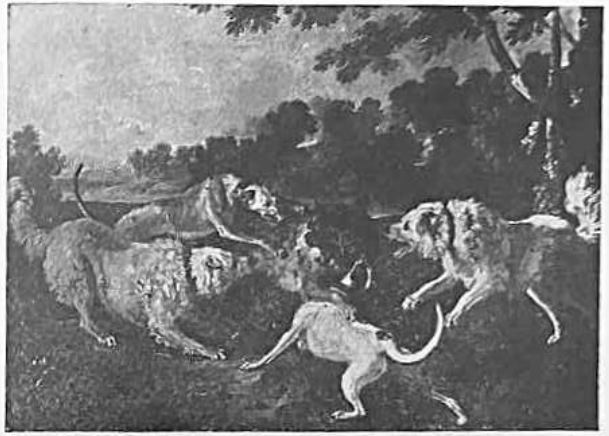
—1721), veoma osjećajna umjetnost koja se obraća srcu a više je skica negoli slikarstvo; ona sugerira određeno stanje duše prikazujući stanovitu okolinu (sl. 454 i 455). Watteau je počeo slikajući male vojničke prizore po uzoru na sjevernjačko slikarstvo (*Izviđačka četa*, Ermitaž). Nema sumnje da je Gillot u njemu pobudio smisao za prizore iz *Talijanske komedije* koju je Louis XIV zabranio ali se ona 1716. ponovo pojavila (*Le Mezzetin*, New York; *Pierrot i Colombina, Gilles*, Louvre). Ali on se proslavio naročito svojom *Zabavom u prirodi*, slikom bez tačno određena sadržaja, koja prikazuje ljubavnu konverzaciju u jednom krajoliku; bila je to sentimentalna tema što ju je Rubens potkraj svoga života skicirao kao poseban rod slikarstva.

Teže je u toku XVIII stoljeća slijediti one dvije struje što smo ih definirali ranije, jer cjelokupno slikarstvo očituje više ili manje izraženu sklonost prema dekorativnosti. Pošto mu je oduzeto intelektualno poslanje koje mu je dodijelilo XVII stoljeće, slikarstvo XVIII stoljeća ima sad još samo zadaću da donosi zadovoljstvo. Ono treba da okvir života učini ljupkim. U dekorativnom slikarstvu nastavljaju se dvije tradicije; jedna potječe od Watteaua, a druga od italijanizma. Dok izravni Watteauovi učenici, Jean-Baptiste Pater (1696—

458. François Boucher. Rinaldo i Armida. 1734.
Pariz, Louvre

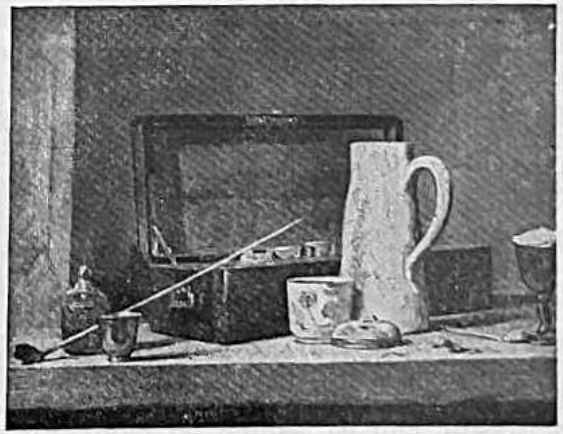
—1736) i Nicolas Lancret (1690—1745), pretvaraju svetkovine u prirodi u dekorativni motiv, umetnut u drvene obloške stijena, tradicija slikarstva koje želi, po uzoru na talijanski način rada, postizavati efekte ilustrirajući neku temu iz mitologije ili povijesti nastavlja se u djelima što su ih izradili Jean-François de Troy (1679—1752), François Lemoyne (1688—1737), Charles Coypel (1694—1752) i, naročito, François Boucher (1703—1770, sl. 458); ali pri tome se povijest tretira tonom romanse, pod utjecajem opere i u stilu koji je podlo-

459. J.-B. Greuze. Očinsko prokletstvo. Kažnjeni sin. 1778.
Pariz, Louvre



460. J.-B. Oudry. Lov na vuka u šumi. 1748.
Nantes, Muzej

žan manirističkim čarima rokokoa. I sam portret prepušta se tome »galantnom« žanru u djelima Nicolasa de Largillièrea (1656—1746, sl. 456) i Jean-Marca Nattiera (1685—1766) koji za svoje ženske i čak muške modele uvodi mitološke travestije; Heba, boginja mladosti, i Dijana najčešće su žrtve toga laskavog simbolizma. Honoré Fragonard (1732—1806) otmjeno povezuje utjecaje Tiepola, Pietra da Cortona, Rubensa i Rembrandta; on je najdarovitiji umjetnik toga galantnog žanra i, nema sumnje, najznačajniji slikar svoga stoljeća;



461. J.-B.-S. Chardin. Lula i posude za piće.
Pariz, Louvre

462. Maurice Quentin de La Tour. Autoportret. Pastel. 1751.
Amiens, Muzej

on posjeduje njegov bezbrižni optimizam, frivolni ukus, erotičku osjećajnost, neposrednu nagonsku maštu, prevrtljivu nepostojanost, mnogostrane nadarenosti, rasipnost, dražest i prirodnu, profinjenu otmjenost (sl. 457). Jean-Baptiste Greuze (1725—1805), veoma je nadaren umjetnik ali zaveden utjecajima književnosti, pa je sjedinio u zamršen i lažan rod slikarstva galantni duh i poučne, sentimentalne namjere što potječu od Jean-Jacquesa Rousseaua i Diderota (sl. 459).

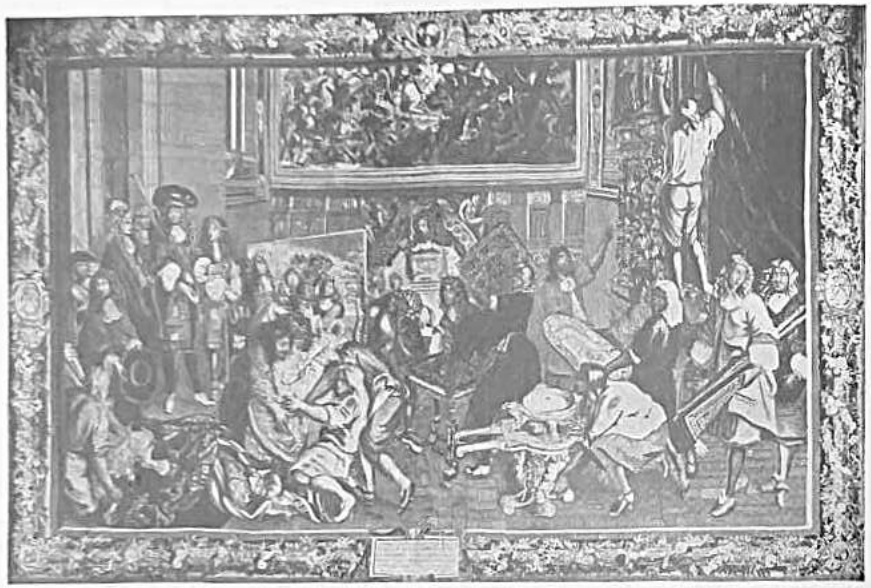
Sjevernjački su izvori na sreću hranili francusku umjetnost iskrenijim poticajima. Premda su dekorativni slikari, François Desportes (1661—1743) i Jean-Baptiste Oudry (1686—1755), koji su stvorili žanr dekorativne mrtve prirode i lovačkih prizora, svjedoče o sretnom poštenju u slikanju životinja, predmeta ili krajolika (sl. 460). Jean-Baptiste Chardin (1699—1779) oblikovao se u holandskoj školi pa je bio obrambeni položaj autohtonog francuskog duha nasuprot otmjenoj frivolnosti. Kao i porodica Le Nain, i on, u svojim prizorima intimnih trenutaka, crpe s dubokog izvora pučkog života *(Molitva prije jela, Dobavljačica,* Louvre); u svojim mrtvim prirodama on slika najskromnije upotrebne predmete s istim suzdržanim uzbuđenjem kao i prizore iz domaćeg života (sl. 461). Njegova zrnata slikarska materija, sva od izobilna i krepka polutijesta, čini ga jednim od najdivnijih tehničara u slikarstvu. Realizam Mauricea Quentina La Toura (1704—1788), koji slika pastelom, povezuje se prije, preko Roberta de Nanteuila (1625—1678), s Clouetovom psihološkom tradicijom; u njegovoj oštroumnoj analizi ima srodnosti s Voltaireovim kriticizmom (sl. 462). Gospođa Vigée-Lebrun (1755—1842) unijet će u portret u isto vrijeme prirodnost i neoklasički stil.

463. Hubert Robert. Pogled na park u Mérévillu.
Pariz, priv. zbirka

Krajolik koji se za vladanja Louisa XV izgrađuje kao kakav operni dekor, približava se u vrijeme Louisa XVI iskrenom prikazivanju prirode. Hubert Robert (1733—1808) postao je specijalist za velike dekorativne slike ruševina, ali na mnogim studijama svjedoči o profinjenoj sposobnosti slikovitog zapažanja (sl. 463). Louis-Gabriel Moreau (1740—1806) slika poglede na parkove već s jednom primjesom romantike.

Svi ti umjetnici potakli su cijelu vojsku imitatora i udešivača; takva mnogobrojnost talenata karakteristična je za završetke civilizacija.

Potkraj XVIII stoljeća očituje se veoma snažna reakcija, kako u moralnom tako i u likovnom smislu, protiv otmjenog akademizma što ga je izgradio Boucher. Sklonost prema klasičkoj kompoziciji, lijepom idealu i smišljenom djelu ponovo oživljava utjecaj bolonjske škole i Poussina i potiče obnovu antičkog utjecaja koju su predodredila otkrića u Herkulanumu i Pompejima. Ta se tendencija osjeća kod Calleta (1741—1823), Viena (1716—1809), Vincenta (1746—1816) i Suvéea (1743—1807); ona je stvorila Davidovu *Zakletvu Horacijâ* koja je u Salonu 1785. djelovala kao pravi manifest jedne nove umjetnosti (sl. 474).



464. Louis XIV u posjetu manufakturi goblena, 15. listopada 1667. Tapeta »Kraljeva povijest«, satkana u radionici goblena, po kartonima Charlesa Le Bruna.

Umjetnička izrada pokućstva

Umjetnički obrt stekao je znatnu važnost u XVII i XVIII stoljeću zbog profinjenosti tadašnjeg društvenog i intimnog života koji umnožava pokućstvene predmete. Francuska je pokazala put Evropi u usavršavanju umjetnosti življenja, pa ne iznenađuje što su u inozemstvu oponašali tipove pokućstva koje je ona stvorila u XVIII stoljeću.

Osnutak Manufakture pokućstva i tapiserije obitelji Gobelin (1667) pridonijet će procvatu francuske proizvodnje pokućstva (sl. 464). Manufaktura La Savonnerie*, koja je osnovana 1604, specijalizirala se za proizvodnju podnih sagova; ona u Beauvaisu, osnovana 1664, proizvodit će tapiseriju sitnih uzlova koja će često služiti za presvlačenje stolaca.

Dekorativno bogatstvo u unutrašnjosti odudara u Francuskoj od jednostavnosti arhitekture. Stanovi se prekrivaju sli-

* Ta manufaktura podnih sagova preseljena je 1627. iz Louvra u pariško četvrt Chaillot, u neku bivšu sapunarnicu (la savonnerie); po njoj je dobila ime. — *(Objašnj. prev.)*

465. Le Brun i J. Hardouin-Mansart. Galerija zrcala u Versaillesu. 1678—1684.

kanom drvenom oplatom koja je ukrašena kipovima i uljepšana zlatom. U vrijeme regentstva više se ne grade velike sobe i galerije koje su još u upotrebi u vrijeme Louisa XIV, pa se očituje sklonost diobe stana na manje sobe od kojih je svaka posvećena jednoj od namjena domaćeg ili društvenog života. Premda postoji izraženija sklonost prema većoj jednostavnosti u načinu života i običajima, ukras tih malih stanova ostat će veoma bogat.

Unutrašnje uređenje stanova obuhvaća u XVII stoljeću još uvijek malo pokućstva (stolice, konzole, stolove, krevete, Boullove kabinete s inkrustacijama); ono je masivno i poređano »kao tapiserija«, duž zidova. Za vrijeme regentstva pokućstvo postaje lakše i slobodno se raspodjeljuje u prostoru sobe; stvara se veća raznovrsnost pokućstva da bi ono moglo udovoljiti raznim potrebama života: ravni stolovi, rolo-stolovi, paravani, sekreteri, višekatni stolići za čitanje, radni stolovi, stolići za češljanje, stolovi za igru »trictrac«, komode, okrugli stolići na jednu nogu, ormari s ladicama za rublje, toaletni stolovi s ladicama za dragocjenosti (»bonheur du jour«); zatim najraznovrsniji oblici sjedišta: okrugli stolčići bez naslona, stolice, naslonjači-kočijice, kabinetni naslonjači, uredski naslonjači, široki i duboki naslonjači s visokim ruč-

466. Holandski ormar. XVIII st.
Amsterdam, Rijksmuseum

kama (»marquises«), pojastučeni naslonjači s punim naslonima za ruke, s izduženjem za noge, s »ispovjedaonicom«, počivaljke bez stupaca i baldahina, ležaljke s prijelomom, kreveti bez baldahina, poljske ležaljke, ležaljke s »nebom« nad uzglavljem, talijanske ležaljke, počivaljke sa zavjesama, stolice niska sjedišta a visokog naslona za ćaskanje uz krevet porodilja, niske stolice za sjedenje kraj vatre u ognjištu, stolice s pojastučenim niskim naslonom za sjedenje jašimice

467. Naslonjač-kabriolet. Doba Louisa XV.
Pariz, Muzej dekorativnih umjetnosti
468. Andrea Brustolon. Venecijanski naslonjač iz XVIII st.
Venecija, Akademija lijepih umjetnosti

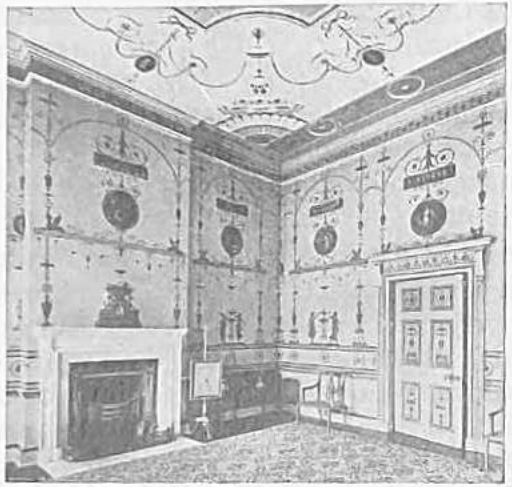
kraj stolova za igru. Svi su ti predmeti izrađeni veoma rafinirano i u pogledu konstrukcije i u pogledu materijala (skupocjeno drvo, lak, pokost); najraskošniji su ukrašeni pozlaćenom broncom. I dalje se proizvode zidni sagovi, ali ropsko oponašanje slikarstva što ga je zagovarao J.-B. Oudry, koji je 1726. postao upraviteljem Manufakture u Beauvaisu, pro-uzrokovalo je naglo odrođavanje te grane umjetnosti.

Arhitektonski stil pokućstva karakterističan za renesansu, održava se u XVII stoljeću u cijeloj Evropi, osim u Francuskoj gdje u vrijeme Louisa XIV počinje drugi jedan razvoj. Evropa tek u XVIII stoljeću odustaje od tog stila i prihvaća francuske stilove, protumačene baroknim ukusom koji kadšto — naročito u Veneciji — stvara pretjerano i nastrano ukrašeno pokućstvo. Pa ipak, Španjolska, Portugal i Holandija ostaju uporne u svojoj vjernosti arhitektonskom stilu sve do oko 1730. (sl. 466); zahvaljujući brazilskom drvu *jacaranda,* Portugal je proizvodio pokućstvo čudesne kiparske čvrstoće. Engleska XVIII stoljeća proživljavala je svoj originalni razvoj služeći se mahagonijem, koji je unesen 1725. Taj razvoj ići će od izvijuganih oblika, nadahnutih kineskim utjecajem u tzv. stilu *Chippendale* (ime jedne porodice kojoj je najistaknutiji član, Thomas, god. 1754. objavio slavnu zbirku modela), do ravnih i beskrajno laganih i dražesnih konstrukcija u vremenu kad u toj struci radi porodica Adam. Ta dva stila imala su dubok odjek u Portugalu, koji je trgovinskim ugovorom iz 1701. bio tijesno povezan s Engleskom.

Francusko zlatarstvo bilo je slavno u cijeloj Evropi, ali u Francuskoj više nema gotovo nijednog primjerka te proizvodnje pa treba ići u Lisabonski muzej ako želimo vidjeti jedinu još sačuvanu skupinu zlatarskih radova iz XVIII stoljeća koja je bila izrađena po narudžbi Dom Joséa Portugalskog. Dugo vremena nedirnuta cjelina zlatarskih radova što ju je naručila Katarina II Ruska djelomice je raspršena prije dvadesetak godina.*

Keramika zahvaljuje svoj razvoj sve većoj svakodnevnoj upotrebi stolnog posuđa. Talijanske radionice zapale su u XVII stoljeću u dekadansu, ali već u XII stoljeću *Nizozemske manufakture* (Delft) preplavljuju Evropu fajansom sa slikarijama u više tonova modre boje ili u drugim bojama, pri čemu mnoge od njih oponašaju kineski porculan (sl. 472).

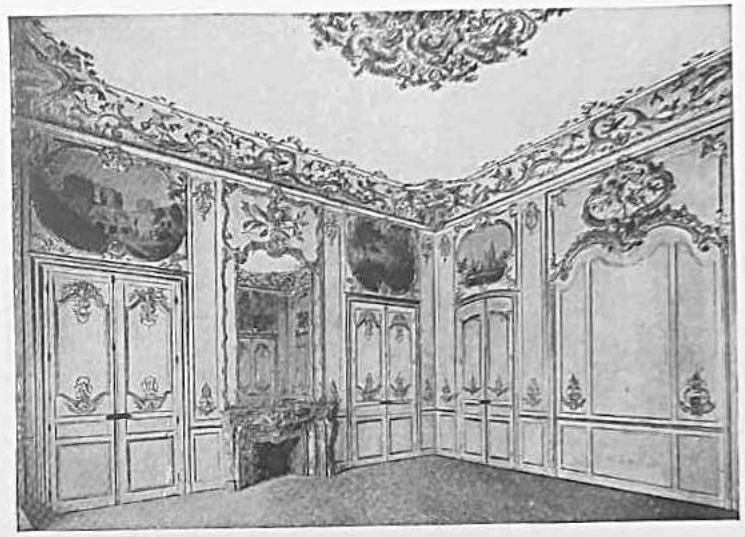
* Tj. oko 1933. — *(Prev.)*



469. Robert Adam. Soba s »etruščanskim« ukrasom, u dvorcu u Osterley-Parku. 1775—1777.

Francuska je doživjela bujan razvoj fajanse u raznim provincijskim manufakturama (Rouen, Nevers, Moustiers, Marseille, Strasbourg). U Engleskoj je najljepšu keramiku izrađivao Josiah Wedgwood koji je, u tvornici nazvanoj *»Etruria«*, osnovanoj 1768, proizvodio komade po neoklasičkom ukusu pa čak i otvorene kopije grčkog stila. Godine 1709. pronađen je u Saskoj postupak kojim se uz pomoć kaolina mogao proizvoditi tvrdi porculan poput kineskoga. Majsenska manufaktura koju je smjesta osnovao knez-izbornik Fridrih August I proizvodila je raskošne komade stolnog posuđa i predmete po ukusu rokokoa. Za iskorištavanje toga postupka u Njemačkoj je osnovano više manufaktura. Francuska je mogla proizvoditi tvrdi porculan tek poslije 1769. kad je u Saint-Yriexu, u Limousinu, otkriven kaolin. Sevrska manufaktura keramike osnovana je 1753. Portugal je upotrebljavao keramiku za izradu zidnog ukrasa; ta je keramika isprva bila višebojna, a u XVIII stoljeću svodi se na modri ton; zbog toga zovu tada te pločice *»azulejos«*.

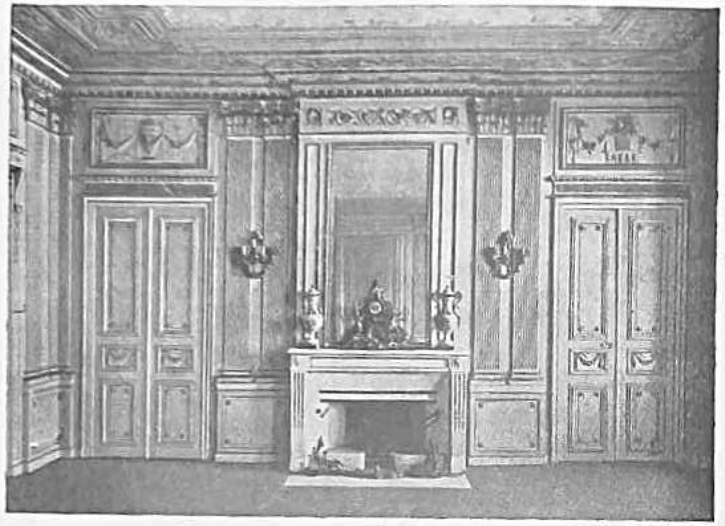
Stilovi francuske dekorativne umjetnosti za vrijeme Starog režima dijele se prema vladavinama što se nižu jedna za drugom počevši od Louisa XIII do Revolucije, ali to sumarno razvrstavanje ima samo veoma varavu kronološku vrijednost. Stil »Régence« seže do 1700, stil Louis XVI počinje oko 1755, mnogo prije smrti Louisa XV (1774). Trezveno i sumorno pokućstvo iz vremena Louisa XIII još je za-



470. Salon iz vremena Louisa XV. Nadbiskupska palača u Bordeauxu.

mišljeno u arhitektonskom duhu XVI stoljeća. Pokućstvo Louisa XIV obogaćuje se pozlaćenim ukrasom, ali još uvijek zadržava ukočene oblike. Stil »Régence«, koji je zapravo druga faza stila Louis XIV, usvaja ukrase u obliku školjaka, tzv. *»rocaille«*, i dobiva iskrivudane linije. Ta izvijuganost, kao i upotreba asimetričnih školjaka i žljebića, još se više pojačava u takozvanom stilu Louis XV. Taj je stil zamislio sjedište *naslonjač-kočijicu*, divno prilagođeno svim psihološkim i materijalnim uvjetima što ih mora ispunjati neko sjedište; ono je remek-djelo profinjenosti i civiliziranosti (sl. 467). To doba, kome daje ton markiza Pompadour, trenutak je kad je francuski ukras najpodložniji čarima školjkastog i ižljebanog »rocailla«; kineski utjecaj još je više ojačao taj ukus i uveo modu lakiranog i ocakljenog pokućstva.

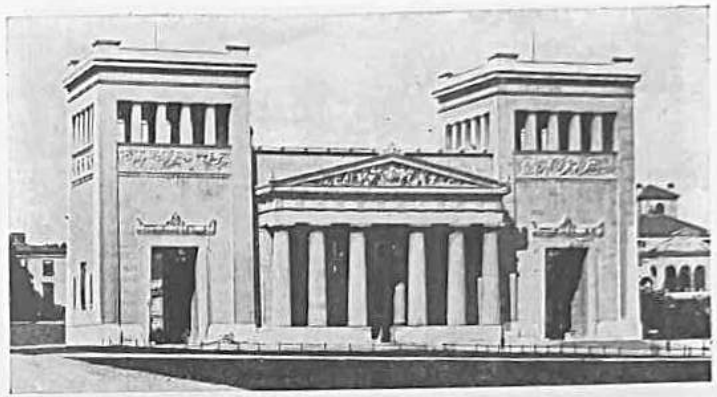
Reakcija protiv stila »rocaille« osjeća se već oko 1755, kad je rezbar Cochin, koji je 1749. bio na putovanju po Italiji, objavio svoje djelo *Usrdna molba zlatarima-cizelirima i kiparima na drvu*, u kom ih je preklinjao da u prilog ravnih linija odustanu od »tog preobilja izvijuganih i nastranih ukrasa«. Markiz de Marigny, koji je upravljao Lijepim umjetnostima od 1751. do 1773, omogućio je pobjedu Cochinovih shvaćanja. Pokućstvo, a i sav unutrašnji ukras vratio se ravnim linijama (kadšto na štetu njihove funkcionalne lo-



471. Salon iz vremena Louisa XVI.
Hotel Necker. Ženeva.

gičnosti). Unutrašnji ukras uzajmio je od vanjske arhitekture velike kanelirane pilastre i zabate; proširila se sklonost prema arabesknim ukrasima po uzoru na one što su otkriveni u Herkulanumu i Pompejima. Ali ipak, povratak ravnim linijama nije istovremeno donio i jednostavnost; za vrijeme vladavine Louisa XVI i ukrasi i pokućstvo ostaju prilično pretrpani pa će tek stil »directoire«, potkraj Starog režima, donijeti puritansku krizu.

472. Delftska fajansa s kineskim ukrasom.
Pariz, Muzej dekorativnih umjetnosti



473. Leo von Klenze. Propileji, München.

DESETO POGLAVLJE

Kriza XIX stoljeća

Moderni svijet orijentiran je prema znanstvenom osvojenju prirodnih snaga pa je doživio slabljenje onog divnog stvaralačkog napona koji je, od njezinih početaka, navodio zapadnoevropsku civilizaciju da u umjetničkom djelu traži predodžbu o svijetu. Pa ipak, Francuska je, kao baštinica Evrope koja je odjednom ostala bez talenata, još uvijek snabdijevala sokovima jednu slikarsku školu, pa će ona u toku cijeloga stoljeća proizvoditi majstore dostojne najznatnijih velikana prošlosti. Premda ih mi danas izdižemo u prvi plan historije, ti ljudi, koje su njihovi suvremenici većinom obasipali poniženjima i sramotom, sakrivaju pred našim očima mnoštvo nenadarenih umjetnika koji su uživali obilje službenih počasti i prolaznu slavu i u kojima je jedno društvo skorojevića nalazilo ohrabrenje i potvrdu svojih osrednjih sposobnosti. Nekoliko genijalnih pojedinaca dodalo je umjetničkoj baštini čovječanstva duboke izražaje koji su srodni velikim književnim tvorevinama toga stoljeća; ali autentični predstavnici umjetnosti njihova vremena bili su oni bezvrijedni mediokriteti. Između tih, danas zaboravljenih graditelja, kipara, slikara ili dekoratora postoji sklad tendencija koji ih čini »stilom« i taj je stil bio međunarodan. Delacroix, Courbet, Manet, Gauguin nemaju sebi ravna nigdje u Evropi. Ali Paul Delaroche, u Parizu, Karl von

Neoklasicizam

474. Louis David. Zakletva Horacijâ. Salon 1785.
Pariz, Louvre

Romantizam

475. Eugène Delacroix. Sardanapalova smrt. Salon 1827.
Pariz, Louvre

Realizam

476. Gustave Courbet. Radionica. Detalj. Salon 1855.
Pariz, Louvre

Impresionizam

477. Edouard Manet. Doručak na travi. Salon odbijenih, 1863.
Pariz, Louvre

Piloty, u Münchenu, Louis Gallait, u Bruxellesu, i A. Ivanov, u Rusiji, braća su po svojoj »genijalnosti«; shvaćanje historije slično je kod Francuza Horacea Verneta, Nijemca Alfreda Rethela i Antverpenca Nicaisea de Keysera, koji su, sva trojica, slikali bitke. To su oni umjetnici koje potpomaže odobravanje jednoga društva i koji stvaraju škole čak i iznad granica među državama: Horace Vernet izazvao je pojavu takmaca u Belgiji; lionska škola vjerskih dekoratora nadahnjivala se utjecajem njemačkih nazarenaca.

To međunarodno jedinstvo izvire iz zajedničke polazne tačke; to je neoklasicizam, koji je, između 1750. i 1800, nastao kao rezultat stremljenja svih evropskih škola prema istome cilju. Kad god zapadnoevropska civilizacija zapadne u krizu, okreće se prema onome što za nju ima značenje civilizacije-majke: prema antici. Tako je bilo u karolinško doba, kad je carska inicijativa pokušala da nadvlada barbarsku anarhiju, zatim u kvatročentu, kad je Italija pripremila putove jedne nove kulture koju će pružiti svijetu u zamjenu za iscrpljenu gotiku. Ali klasicizmu Bramantea i Rafaela, koji je plod toga napora, smjesta se usprotivio neočekivani polet barokne estetike. Ovaj put će Francuska i Engleska sačuvati trajnost klasicizma. Oko 1750. Englezi, Francuzi, Nijemci i Talijani nisu vidjeli drugog načina da izađu iz bespuća u koje je vodio rokoko nego da se pozovu na onu staru čuvaricu zapadnoevropske estetike: na utjecaj antike. Otkriće etruščanskih, kampanijskih i grčkih nalazišta nudilo je u to vrijeme čišće primjerke antike nego što su bila djela rimske umjetnosti. Uz pomoć svoje sklonosti prema paladijanizmu, Engleska je pokazala Evropi put u tom neposrednom poimanju građevinskog aticizma. Likovne umjetnosti obratit će se antičkom kiparstvu i slikarstvu da upoznaju njihova načela. Premda je istina da je Davidu prethodilo nekoliko engleskih akademskih slikara, on je tim težnjama dao takvu plemenitost oblikâ da je time smjesta osvojio cijelu Evropu. Pomevši cijelu opernu garderobu u koju su u posljednja dva stoljeća oblačili antiku, David je ponovo našao autentičnu odjeću i ukrase rimskog i grčkog života pa je njegov položaj u povijesti slikarstva sličan položaju Mantegne koji je strgao srednjovjekovne oklope kojima su odijevali rimske careve da bi im vratio *lauricu* i *paludamentum*. David je dao konačan oblik estetici koja će jedno stoljeće ostati estetika Evrope i francuske službene škole; nju obilježava prevlast linije i obujma nad bojom,

PRETHODNICI ROMANTIZMA

478. Francisco de Goya.
San razuma stvara čudovišta.
Rezbarija iz zbirke »Caprichos«. 1799.

479. William Blake. Vrata pakla. Akvarel.
London, Tate Gallery

misli nad osjetom; rasporedom slike vlada intelektualni podatak ili sadržaj pa je zamišljena kao obojeni bareljef; njen kiparski dojam još više ističu hladni tonovi bez kromatske modulacije. Dok Davidova umjetnost želi da stvori iluziju obujma, umjetnost njegova učenika Ingresa nadahnjuje se grčkim vazama, pa splošnjava oblike da bi istakla draž arabeske. Pa ipak, u trenutku kad je Ingres izgrađivao taj linearni stil, u samom Rimu nekoliko se njemačkih slikara u samostanu San Isidoro okupljalo u falansterij pod imenom »nazarenci«; oni su tražili načelo kojim će preporoditi estetiku ne u antici nego u ranoj renesansi. Prevarivši se prividnom umiljatošću Perugina i prvih Rafaelovih djela, oni su u svojoj mističkoj revnjivosti usvojili njezine oblike i kompozicije, pa su tako, možda i ne znajući, stvorili novi akademizam, nadahnut plošnošću fresaka; taj je pokret imao znatan odjek u cijeloj Evropi; o tome svjedoče pariške crkve. Trideset godina poslije toga nekoliko će Engleza dati nov podstrek toj estetici koju će okrstiti »prerafaelitizam« izopačujući je realizmom.

Ta neoklasička estetika rodila se iz oduševljenja što su ga prouzrokovala otkrića grčke umjetnosti, a ojačala ju je želja da se pruži otpor rokokou, ali je ona, na žalost, bila u potpunom neskladu s općim razvojem misli i osjećajnosti koji je navodio Zapad da stvori novi oblik ljudske svijesti, naime romantizam. Uznemireni zanimanjem za prirodu, umjetnici su morali gledati kako im kao uzor nude umjetnost kipova; bili su skloni da umjetnost izgrađuju kao način izražavanja strasti, a predlagali su im idealističku estetiku; željeli su upoznati srednji vijek, a primoravali su ih da je lijevaju po kalupu antike. Iz svih tih sudara proizašla je velika zbrka. Prvo pokoljenje romantičkih slikara — oni koje zovemo preromanticima — premda se služi posve novom neoklasičkom tehnikom, ulaže očajničke napore da kipove primora da gestikuliraju, da deklamiraju ili da se prepuštaju maštanju; tako je u Engleskoj radio William Blake (1757—1827), opsjednut Danteom, Miltonom i Michelangelom, a u Švicarskoj Heinrich Füssli (1741—1825) koji je svojom inspiracijom srodan Goyi (1746—1828) ali je ostao zagušen okovima neoklasicizma kome se u to vrijeme znao oteti samo taj španjolski slikar, stvorivši određenu romantičku tehniku koja je, uostalom, ostala bez budućnosti. U Francuskoj je Prud'hon (1758—1823) izbjegao teškoći puštajući da mu kipove proguta sjena, dok je Girodet (1767—1824) pokušavao da združi nadahnuće Ossianom i Chateaubriandom s herojskim stilom Davida. U Njemačkoj je Philipp Otto Runge (1777—1810) sažimao liniju i modelaciju i vršio nasilje nad bojom da bi iz tog ledenog stila izvukao neki ljudski naglasak.

Tehnika koja bi bila u skladu s romantičkim nadahnućem mogla se roditi samo pod utjecajem Venecijanaca koji su boju učinili osjećajnom vrednotom i još više pod utjecajem Rubensa koga su akademici obasipali prezirom i uvredama. Jedan genijalan čovjek, Jean Antoine Gros, koji je radio u samoj Davidovoj radionici, ponovo je našao taj jezik združivši ga s Davidovim načelima kompozicije u obliku bareljefa. Dva slikara koji su se razvili oko 1820, Géricault i Delacroix, dodali su Grosovu primjeru primjer engleskog slikarstva. Géricault zamišlja još svoju sliku kao kipar, ali Delacroix ponovo nalazi načela simfonijskog i prostornog slikarstva koje je bilo svojstveno Tintorettu, Veroneseu i Rubensu; to će postati prava romantička plastika; a ipak, osim nekoliko malih majstora koji će ga oponašati ne shvaćajući ga, nitko neće poći za njim. Rascvatu romantizma

protivila se zaista ne samo tiranija doktrinâ nego i plitkoća realizma. Tome stanju u umjetnosti pogoduje imaginativna lijenost građanstva koje umjetnost pretvara u sredstvo reproduciranja materijalnog svijeta za koji je ono jedino zainteresirano; između 1830. i 1850. ono je izopačilo kako neoklasicizam tako i romantizam rodivši, jednako u graditeljstvu kao i u slikarstvu i ukrašivačkim umjetnostima, neke vrste umjetnost prosječnosti koja je pustošila cijelom Evropom; Francuzi su je nazvali «louis-philippard« a Nijemci su je označili imenom »Biedermeier« što otprilike znači isto što i »stil Josepha Prudhommea«. Zahvaljujući toj bastardnoj estetici što se rodila sparivanjem neoklasicizma s realizmom, romantičke su teme stekle kod publike brojno slušateljstvo. Tu umjetnost prakticirali su u Francuskoj Paul Delaroche, Louis Boulanger, Horace Vernet, Ary Scheffer; u Njemačkoj svi pripadnici diseldorfske škole (Düsseldorf); u Belgiji L. Gallait, G. Wappers, N. de Keyser; u Bruxellesu je Antoine Wiertz, lažni takmac Michelangelov, dao mjeru svoje nemoći stvorivši tehniku koja je na visini njegove ambiciozne inspiracije. Francuz Meissonier i Belgijanac Henri de Brakelaer zabavljaju građanstvo nekim verizmom koji je primijenjen na život u prošlosti, pa na tom području uskrsava žanr-slikarstvo.

Taj paradoksalni položaj objašnjava što je u Francuskoj, jedinoj zemlji gdje su umjetnici imali dovoljno genijalnosti da razbiju strop opće prosječnosti, stvaralaštvo moglo prodrijeti na svjetlost dana samo na revolucionaran način. Uzastopni neuspjesi službene tvrđave čini se da su još i ojačali njezin otpor, pa je impresionizam imao još više muke da stekne građansko pravo nego romantizam i realizam.

Četiri velika pokreta očituju u toku toga stoljeća kontinuitet francuske nadarenosti; to su: neoklasicizam, romantizam, realizam (koji bi bilo bolje nazvati *naturalizam*) i impresionizam. Premda su se rodili iz niza reakcija koje ih suprotstavljaju jedan drugome, ti se pokreti javljaju, kako povijest odmiče, u jednoj razvojnoj liniji koja od fikcija vodi k prirodi, od razumski smišljenog djela do osjeta, od lijepog ideala do opažene činjenice. Krajolik koji postepeno osvaja slikarstvo, tako da je najzad postao njegov jedini objekt, nije pred sobom imao tako ozbiljnih zapreka kao slikarstvo sa sadržajem. Antika, na sreću, nije pružala pejzažistu uzorke koji su se mogli kopirati; a budući da njih nije bilo, škola je pejzažistima označila kao uzor Poussina. Ali da bi prirodu sveo na nekakav rječnik oblika, neopuse-

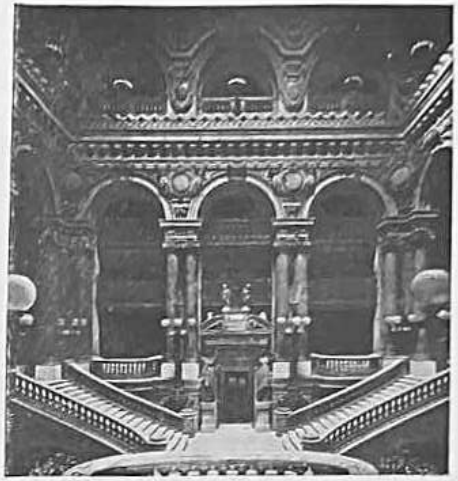
nizam nije zabranjivao izravno proučavanje, pa se Corot tim poprečnim putem mogao u punoj mjeri rascvasti na suhom panju neoklasicizma. Oslobodivši se podložnosti bareljefu, pejzažisti su već veoma rano mogli naći tehniku koja je bila u skladu s romantičkim izrazom otišavši na zanatski nauk Holanđanima; tome cilju stremili su nezavisno jedan od drugoga dva suvremenika: Englez John Crome (rođen 1768) i Francuz Georges Michel (rođen 1763). U Francuskoj je takozvana Barbizonska škola, osnovana 1830, slijedeći tu novoholandsku tradiciju, znala izraziti beskonačnost prirode prikazujući samoću šuma, organičku snagu stabala, čvrstoću tla. Intenzivno upotrebljavanje akvarela omogućilo je engleskoj školi da otkrije sredstva kojima će izraziti svjetlost i atmosferske vrednote; John Constable otkrio je podjelu tona; Turner je oklijevao između neke vizionarske umjetnosti romantičkog tipa i čistog izražavanja vidnih senzacija, a to je bio put kojim će u Francuskoj poći impresionizam.

Impresionizam će baštiniti sva tehnička istraživanja stoljeća i naći u jasnom slikarstvu taj strasno traženi zanat; više neće postojati ni linije, ni obujmovi, nego samo govor čiste boje; impresionizam je kasna pobjeda slikarstva nad bareljefom. Tu su tehniku stvorili Manet i Claude Monet, a s oduševljenjem su je prihvatili brojni umjetnici koji čine zbitu skupinu, posebnu »školu«; njihova će tehnika poslužiti različitim estetikama što će se nizati jedna za drugom do kraja stoljeća. I dok je Puvis de Chavannes pokušavao da obnovi klasicizam transfuzijom simbolizma, XIX stoljeće završava u toj apoteozi svjetlosti i boje što se okoristila nenadanim obiljem talenata, koje je znak najzad osvojenog načina izražavanja.

1. Umjetnosti u Francuskoj

Graditeljstvo i kiparstvo

XIX stoljeće nije znalo naći nikakav građevinski oblik koji bi bio samo njegov. Sve do 1850. Francuska ide putovima strogog i ozbiljnog neoklasicizma što su ga krajem XVIII stoljeća izgradili Brongniart, Chalgrin i Ledoux. Percier i Fontaine stvorili su stil »empire«, veličanstvenu interpretaciju stila Louis XVI, ali se taj stil više od svega očituje u dekorativnim umjetnostima i u izradi pokućstva. Kratkoća Napo-



480. Charles Garnier. Velika opera u Parizu. 1860—1875. Veliko stubište.

leonove vladavine i režim neprekidnih ratova nisu dopustili da se ostvare veliki projekti što su bili stvoreni u glavnome gradu Carstva; jedino su do kraja izgrađeni *Slavoluk Carrousel, Burza* i *Vendômski stup. Ulica Rivoli, Crkva svete Magdalene* (kopija korintskog hrama koju su isprva zamislili kao hram Slave) i *Slavoluk na trgu Étoile* bit će završeni tek u vrijeme Restauracije ili Julske monarhije. Sve te inicijative karakterizira sklonost prema golemome. Za vrijeme Restauracije i za vladanja Louisa-Philippa neoklasički stil naglašava svoju prirođenu trezvenost toliko da se ona već pretvara u siromaštvo. Napoleon III napustio je strogu ozbiljnost novogrčkog stila za volju nekog raskošnog stila koji je više ili manje nadahnut umjetnošću Versaillesa, što je u skladu s bogataškim ukusom građanstva u vrijeme Drugoga carstva. Pariz je urbanizirao barun Haussmann koji je u starome gradu zacrtao velike prometne arterije i gradio javne spomenike koji su, na nesreću, veoma neukusni. Glavni pothvati te vladavine jesu: završetak *Palače Louvre*, povjeren Viscontiju i Lefuelu, i *Opere* (1860—1875) koja je djelo Charlesa Garniera (1825—1898); njezina dvorana za predstave sva sja od slikarija, mramora i zlata (sl. 480). Oko 1890. je ukus baroka koji je probijao ispod te prenatrpanosti otvoreno priznao svoju prisutnost u tzv. *Modern style*, čudnovatom i prolaznom preporodu načela biljne ornamentacije gotičkog rasplamsanog stila. Pod utjecajem Viollet-le-Duca (1814—

481. François Rude. Odlazak dobrovoljaca 1792. (La Marseillaise). Detalj. Bareljef na slavoluku na trgu Étoile, u Parizu. 1832—1834.

—1879) gotičkom je graditeljstvu, uostalom, za vrijeme Drugoga carstva vraćeno poštovanje na području vjerskog graditeljstva. Proučavanju načela arhitekture pomagala je velika moda željeznih konstrukcija, ne samo u inženjerskim radovima nego i u djelima graditelja.

Kiparstvo je u toku cijelog stoljeća trpjelo od robovanja antici. Kipari u vrijeme Carstva i Restauracije, Bosio, Lemot, Cortot samo su besprijekorni ukrašivači. François Rude (1784—1855), kome je remek-djelo *Odlazak dobrovoljaca 1792*, na Slavoluku na Étoileu *(Marseljeza)*, zasnovao je jedan herojski i monumentalni stil koji je u kiparstvu podjednak onome što je Gros dao u slikarstvu, ali nije stvorio nikakvu školu (sl. 481). Portretist David d'Angers (1788—1856) ima samo romantičke namjere ali ne i oblike. Barye (1796—1875) je međutim našao novu snagu okanivši se akademskih modela da bi proučavao život životinja, a da ipak pri tome nije povrijedio zakone antičke plastike. Dotle je Carpeau (1827—1875), kome su prethodili modelatorski pokušaji slikara-litografa Daumiera (1808—1879), oslobodio kiparstvo figuralnih shvaćanja i potražio efekte fluidnosti, pokreta i života što ih je crpao iz izravnog promatranja prirode (sl. 482). To je stoljeće najzad našlo svoj romantički izraz u kiparstvu barokizmom Augusta Rodina (1840—1917) koji je svojom grozničavom umjetnošću, uzburkanom veli-

482. J.-B. Carpeaux. Poprsje gospođice Fiocre. Sadra. *Pariz, Louvre*

483. Auguste Rodin. Jedan građanin Calaisa. Detalj. Sadra. *Pariz, Rodinov muzej*

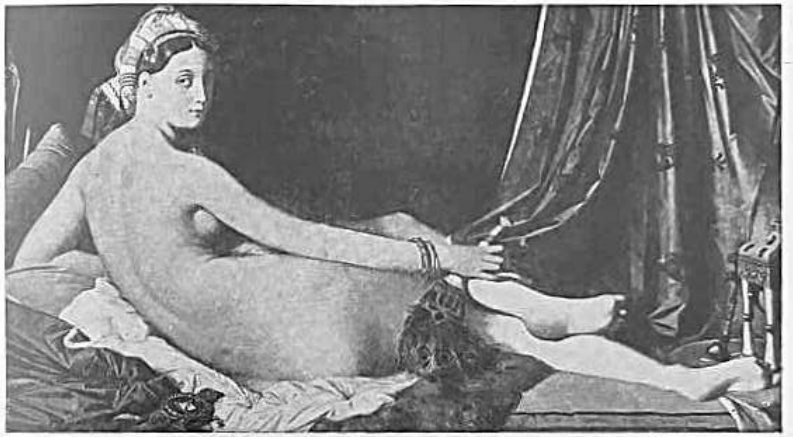
čanstvenim inspiracijama, ostavio oratorska djela koja su ipak slabo prilagođena monumentalnom izrazu (sl. 483). U toku cijelog stoljeća čitava se vojska kipara, odgovornih za bezbrojne javne spomenike, jednako nepokolebljivo kao i nenadareno pokoravala neoklasičkoj estetici. Najmanje prosječan među njima bio je Pradier (1790—1852).

Slikarstvo

Tome općem slomu izbjeglo je samo slikarstvo, jer se prilagođavalo individualnom izrazu, dok su graditeljstvo i kiparstvo umjetnosti cijelog društva. Neoklasička škola koju predstavljaju Ingres, David i njihova prosječna ali premnogobrojna pratnja shvaća slikarstvo još uvijek kao djelatnost podložnu dekorativnom učinku; ona sve elemente slike podvrgava hijerarhičkom razvrstavanju što ga je zamislila inteligencija, pa skamenjuje djelo u nekom nepovredivom obliku koji ne dopušta nikakvo tumačenje. Romantici će osloboditi slikarstvo tih okova; u rukama nekolicine velikih umjetnika ono će u toku stoljeća postati umjetnost kojoj je moguće povjeravati tajne ljudskog srca i sredstvo za istraživanje tajni prirode.

484. Louis David. Portret gospođe Sériziat. Salon 1795.
Pariz, Louvre

Pristalica Carstva, revolucionar i kraljoubica Louis David (1748—1825) našao je u suvremenim događajima (*Napoleonova krunidba,* 1807, Louvre; *Raspodjela Orlova,* 1810, Versailles) teme prilagođene obnovljenom junačkom stilu antičkog kiparstva koji je on usavršio *Zakletvom Horacijâ* (1784, sl. 474) i *Otmicom Sabinjanki* (1799). Njegova objektivnost, njegovo plemenito shvaćanje ljudske figure čine ga jednim od velikih portretista francuske škole (sl. 484). On je izgradio svoj trezveni i solidni zanat slikajući jednostavnim polurazmućenim bojama koje ne dopuštaju da se vide potezi kista, a da ipak pri tome ne sleđuju boju, kao što to čine njegovi učenici ili takmaci Vincent, Régnault, Girodet, Gérard i Guérin. Pierre-Paul Prud'hon (1758—1823) povezuje oprekom svjetla i tame neoklasicizam s elegijskim romantizmom XVIII stoljeća. U drugoj četvrti XIX stoljeća nade u lijepi ideal nalaze utočište u djelima Jean-Dominiquea Ingresa (1780—1867), Davidova učenika, koji je međutim, od 1806. do 1824, boravio u Italiji, gdje se utjecaj Rafaela i grčkih vaza u njemu borio protiv utjecaja antičkih kipova i naveo ga da više zavoli arabeske od obujmova. Nije posjedovao sklonost prema veličini, kao David, a mašta mu je bila veoma prosječna, pa su stoga njegove velike kompozicije hladne i prazne (*Zavjet Louisa XIII,* 1824, Montauban; *Homerova apoteoza,* 1827, Louvre; *Mučeništvo Sv. Simforijana,* 1834, Autun). Bio je opsjednut skladom, ali budući da ga je tražio više nagonom nego razumom, ostvarivao ga je empirički, sporim



485. J.-D. Ingres. Odaliska u ležećem stavu. Salon 1819.
Pariz, Louvre

odabiranjem elemenata koje mu je pružao model; njegova najbolja djela slike su malog formata: njegovi portreti, aktovi (sl. 485) i njegovi divni crteži (sl. 486). Ingres je od 1834. do 1841. bio direktor Francuske akademije u Rimu, pa je na službenu umjetnost djelovao despotski unoseći u nju beskrvnost. On je krivac što je u Francuskoj djelovala sasvim prosječna loza dekorativnih slikara među kojima je najreprezentativniji bio Hippolyte Flandrin iz Lyona (1809—1864).

486. J.-D. Ingres. Portret arhitekta Lesueura. Crtež. Detalj
Bayonne, Muzej Bonnat

487. Antoine-Jean Gros. Gubavci u Jaffi. Salon 1804. Detalj.
Pariz, Louvre

Ali ipak, i milost službenih predstavnika i ukus javnosti priklanjaju se slikarima koji u realizmu bez inspiracije traže utočište siromaštvu svoje mašte, kao što je bio Horace Vernet (1789—1863), koji je napunio Versajski muzej golemim prizorima bitki, ili žanr-slikar Meissonier (1815—1890). Paul Delaroche (1797—1856) nastojao je da tom historijskom realizmu dade neku klasičku odjeću. Thomas Couture (1815—1879) htio je da reagira protiv toga popuštanja tražeći neki stilski princip kod Bolonjaca i Veronesea; iz njegove umjetnosti proizlazi škola ukrašivača koja je djelovala u vrijeme Drugoga carstva.

488. Théodore Géricault. Robovi zaustavljaju konja. 1817.
Rouen, Muzej

489. Eugène Delacroix.
Studija za temu »Sloboda vodi narod«. Crtež.
Pariz, Louvre

Klasičko shvaćanje prirode, koje joj pripisuje zadaću da daje moralne pouke i udešava je kao kakav kazališni dekor, održava se sve do oko 1850. u djelima cijelog niza službenih slikara (Bertin, Bidault). Jean-Baptiste-Camille Corot (1796—1874) posvetio se cijelog života toj umjetnosti krajolika izrađivanih u ateljeu, ali je jedini on od svih klasičara znao svojim studijama izravno prema prirodi dati slikovnu vrijednost. Na svojim putovanjima po Italiji ili Francuskoj, on je na različitim mjestima slikao trajno postojanje civilizirane prirode koja je čovjekova postojbina pa svakom svojom okukom otkriva njegovu prisutnost, tako da i stablo i staza na neki način postoje više ljudskom negoli prirodnom egzistencijom. Njegova se sklonost poeziji očituje sve većom važnošću što je u njegovu djelu zauzimaju figurativne slike i teme o sanjarijama i osjećajima (sl. 490).

Podrijetlo romantičkog slikarstva treba tražiti kod Jean-Antoina Grosa (1771—1835), Davidova učenika, koji je, ne umanjivši nimalo njihovu žestinu, slikao ratne prizore što ih je stroga primjena lijepog ideala izbacivala iz davidovske estetike (*Gubavci u Jaffi*, 1804, Louvre, sl. 487; *Bitka kod*

490. Camille Corot. Crkva u Marisselu. Salon 1867.
Pariz, Louvre

Abukira, 1805, Versailles; *Bitka kod Eylaua,* 1810, Louvre). Premda je još uvijek bio ovisan o Davidovoj bareljefnoj kompoziciji, on je od Rubensa i Venecijanaca preuzeo izražajni jezik boje. Sukob između romantizma njegovih težnji i doktrinarnih zahtjeva njegove škole bio je u njemu tako jak da je umjetnika natjerao na samoubistvo. Théodore Géricault (1791—1824) je svojim obožavanjem energije još uvijek pripadao carskoj školi, ali je u Francusku unio engleski utjecaj; još više nego Gros, na koga se poziva, on se zanima za izražavanje patnja i smrti (*Meduzina splav,* 1819, Louvre); njegova prerana smrt oduzela je školi zrelo doba jednog velikog umjetnika (sl. 488).

Eugène Delacroix (1798—1863) bio je portretist, slikar povijesnih tema, mrtvih priroda, pejzažist i slikar životinjâ; želio je da bude takmac univerzalnih genija koji su slikarstvo učinili enciklopedijom čovjeka i prirode. Od Guérina je dobio klasičko školovanje, ali je od Rubensa, Venecijanaca i Constabla tražio da ga nauče načelu izražavanja bogatstvom boja koje se oslanja na odudaranje od tamnih sjena. Putovanje u Maroko godine 1832. otkrilo mu je Orijent. U njegovim mladenačkim djelima, kompozicija u obliku vihora koji prolazi slikom (sl. 489) pokorava se samo zakonu života, a dramatska snaga ne oklijeva pred pretjeranošću sredstava

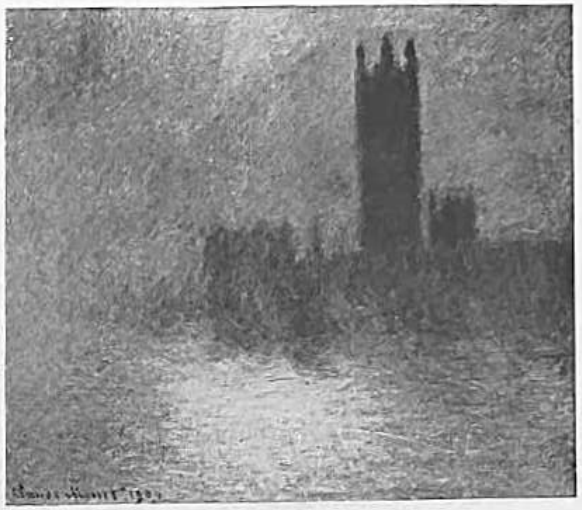
(*Pokolj na Hiosu,* 1824, Louvre; *Sardanapalova smrt,* 1827, Louvre, sl. 475). U zreloj dobi on ipak nastoji da romantički ekspresionizam uključi u sređenu umjetnost klasika (*Trajanov sud,* 1840, Rouen; *Zauzeće Carigrada,* 1841, Louvre). Te tendencije navele su ga da traži nadahnuće u antičkoj kulturi, kako se to vidi na njegovim velikim dekoracijama *Biblioteke Senata, Narodne skupštine* (1838—1847) i *Louvra. Kapela Saints-Anges,* u crkvi Saint-Sulpice, koju je ukrasio slikama od 1856—1861, njegova je umjetnička i filozofska oporuka. Théodore Chasseriau (1819—1856) će u svojim monumentalnim kompozicijama pokušati da sjedini Ingresova shvaćanja s romantizmom.

Jedna nova glad za osjećanjem i saznanjem dovodi čovjeka u dodir s mnogostrukim svemirom kojega je beskonačnost nekadašnji humanizam ljudima sakrivao. Georges Michel (1763—1843) tražio je odjek tih doživljaja na ravnicama sjevernog pariškog predgrađa; radeći u šumi Fontainebleaua i u okolini sela Barbizona, romantički pejzažisti obraćaju se Holanđanima i Englezima u nadi da će od njih dobiti tehničke upute. Théodore Rousseau (1812—1867, sl. 491), Jules Dupré (1811—1889) i Narcisse Diaz (1807—1876) pristupaju oko 1830. tajni organskog života. Ali ipak, osim Rousseaua koji se svojom objektivnom pažnjom trudi da prodre kroz prividnost do dna pojava, svi oni vide prirodu ispunjenu strastima i olujama, nepostojanu i dramatsku kao što je njihova duša.

491. Théodore Rousseau. Selo Becquigny, u Pikardiji. Salon 1864.
New York, Frick Collection

492. Honoré Daumier. Don Quijote.
München, Nova pinakoteka

Za vrijeme Starog režima umjetnost je bila u službi vladara ili aristokracije; XIX stoljeće vratilo joj je snagu moralnog izraza što ju je imala u srednjem vijeku. Milleta, Daumiera, Courbeta i sve one koji se oko 1848. malo ili mnogo ponose nazivom »realisti« uvijek privlači ljudska drama, i da bi dosegli dublju bit čovjeka oni odlaze da tog čovjeka traže ondje gdje je on u tom vremenu bio vjerniji samome sebi, to jest u puk. Jean-François Millet (1814—1875) veliča plemeniti poljoprivredni rad, izvor čovjekova života, s onom vjerskom i gotovo obrednom ozbiljnošću koja podsjeća na radove u pojedinim mjesecima prikazane na katedralama. Honoré Daumier (1808—1879) nadvija se s dubokim saučešćem nad bijedu sitnog gradskog puka koji se rodio u procesu industrijalizacije; prožet, kao i Courbet, socijalističkim teorijama, on na svojim litografijama žigoše sebičnost građanstva; njegovo uskovitlano slikarstvo s pomamno nanesenim debelim slojevima boje možda je najromantičnije u cijelom tome stoljeću (sl. 492). Gustave Courbet (1819—1877) pruža građaninu, svome suvremeniku, sablazan elementarnog čovječanstva koje je još posve blizo materiji, pa u svojim krajolicima slavi blatni humus njiva. Nasuprot Corotu, koji predstavlja čistu francusku tradiciju, za koga je slikarstvo



493. Claude Monet. Londonski parlament.
Priv. zbirka

naizmjence akt razuma ili povjerljiva ispovijest srca, Courbet je slikar sirove senzacije i znači prekretnicu u tadašnjoj školi. Odbacivši podjednako strpljivi zanatski rad klasika kao i tehniku Delacroixovih učenih pomoćnih sredstava u boji, stvorio je posve nagonsko slikarstvo načinjeno od uzastopnih namaza guste boje zgrnute nožem s palete (sl. 476).

494. Camille Pissarro. Kutak zaselka u Pontoisu. 1874.
Winterthur, Fundacija Oskara Reinharta

495. Alfred Sisley. Pojilište u Marlyju pod snijegom. 1875.
Pariz, privat. zbirka

Realisti oko 1848. bili su neprijateljski raspoloženi prema fikciji i promišljeno privrženi prizoru svakodnevnog života, ali su ipak od romantizma preuzeli i sačuvali epski naglasak i sklonost da se oduševljavaju veličinom i bijedom ljudskog života. Oko 1860. prisustvujemo prelasku toga romantičkog i pučkog naturalizma u analitički, rafinirani i gradski realizam Maneta i impresionista.

Slikari koji će ostvariti impresionistički pokret postali su svjesni svojih zajedničkih stremljenja u Salonu odbijenih, godine 1863. Oni su se okupili oko Edouarda Maneta (1833—1883) koji je izazvao sablazan u tom Salonu svojim *Doručkom na travi,* na kom su se vidjeli mladi slikari na pikniku s modelima bez odjeće (sl. 477). Manet im je pokazao put oslobodivši slikarstvo svakog smisla koji je bio tuđ njemu samome; za njega su prirodni predmeti imali samo slikarsku vrijednost. Poslije takozvanog »crnog« razdoblja, koje se nadahnjivalo Španjolcima a završava 1870, on odlučno pristupa prizorima iz suvremenog života i usvaja slikanje svijetlim bojama. Osim Maneta, slikari-novatori koje su redovno izgonili iz Salonâ okupili su se i stvorili svoje društvo da bi mogli organizirati izložbe. Prilikom prve takve izložbe koja je 1874. izazvala golemu sablazan, jedan je novinar nazvao te slikare »impresionistima« na temelju naslova jedne Manetove slike: *Impresija, sunce na izlasku* (u Muzeju Marmottan, u

496. Auguste Renoir. Doručak izletnika u čamcima. 1881.
Washington, Philips Memorial Gallery

Parizu). Claude Monet (1840—1926) pravi je lider impresionističke revolucije što su je skicirali Normandijac Boudin (1824—1898) i pofrancuženi Holanđanin Jongkind (1819—1891). Monet je na kraju vidio svijet još samo kao igru prividnosti u neprekidnu kretanju, pa je volio da analizira beskonačne varijacije svjetlosti na jednom i istom mjestu (*Argenteuil,* 1872—1875; *Lomljava leda,* 1879—1880; *Katedrale,* 1893; *Pogledi na London,* 1902; *Lopoči,* 1899—1926). Pred snagom osvjetljenja sve što definira oblike: obrubi, modelacija, sjene, sve nestaje, pa na platnu ostaju još samo mrlje boja. Opazivši da svaki prirodni ton u sebi sadrži više boja i da se mijenja djelovanjem odraza susjednih tonova kao i kvalitetom svjetlosti koja ga obasjava, Monet prenosi na platno kromatsku dekomponiranost dodirima čistih boja. Alfred Sisley (1839—1899) manje je udaljen od tradicionalnog gledanja; on je slikar neba i rijeka u pokrajini L'Ile-de-France (sl. 495); Camille Pissarro (1830—1903) dodaje impresionizmu seoski naglasak (sl. 494); Berthe Morisot (1841—1895) nastoji oživjeti figuru u slobodnoj prirodi, kao i njezin šurjak Manet. Pošto je najprije slavio vizuelne vilinske priče impresionista (*Moulin de la Galette,* 1876, Louvre; *Doručak izletnika u čamcima,* 1881, Philips Memorial Gallery, Washington, sl. 496), Pierre-Auguste Renoir (1841—1919) je nastojao da ih nadmaši. Poslije svoje impresionističke faze on je sebi

497. Edgar Degas. Apsint. Oko 1876—1877.
Pariz, Louvre, Zbirka Camondo

nametnuo strogu disciplinu da bi ponovo naučio osjećati oblike i obujmove, pa se čak nadahnjivao Ingresom i jednim Girardonovim bareljefom (*Velike kupačice,* 1885, zbirka Tyon, u Philadelphiji). Osvojivši ta sredstva izražavanja, on smješta čovječanstvo, koje je ponovo steklo poganstvu nevinost, pa

498. Henri de Toulouse-Lautrec. Cirkus Fernando. 1888.
Chicago, Art Institute, Zbirka J. Winter-Cotham

499. Paul Cézanne. Planina Sainte-Victoire. Oko 1890.
Pariz, priv. zbirka

može živjeti u prvobitnoj golotinji, u prirodu kakva je bila u zlatno doba (*Parisov sud,* 1908). Dok cijelo XIX stoljeće slika mutno i neprozirno, on gotovo jedini, uz Delacroixa (u kog se uglédao), upotrebljava boju u fluidnim i providnim ostaklicama što njegovu slikarstvu daje čulnu dubinu, nepoznatu od Rubensovih vremena (tabla XIII).

Sunce impresionista odagnalo je mračne sne romantizma; naslijedivši Courbetovu dramatsku viziju, slikarstvo preplavljuje blistava i zanosna radost života. Pa ipak, Edgar Degas (1834—1817) i Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901) zadržali su razočaranost romantizma, premda ne i njegovu snagu oduševljavanja; poneseni neumoljivom lucidnošću, oni se ogorčeno obaraju na stare ljudske obmane; kao baštinici Ingresove linearne oštrine, oni s nemilosrdnom objektivnošću analiziraju način života, običaje i poroke svojih suvremenika (sl. 497 i 498).

Francuski duh, koji je neprijateljski raspoložen prema svakom pretjeravanju, nije se dugo mogao zadovoljavati prebujnom slobodom impresionista i tim prepuštanjem trenutku. Više umjetnika prionulo je da slikarstvo ponovo podvrgne nekom intelektualnom redu; ta je tendencija poprimila između 1884. i 1890. obilježje dobrovoljne reakcije. Paul Cézanne (1839—1906), iz Aixa, želi postići klasičku ravnotežu a da pri tome ipak i dalje crpe iz izvora svojih neposrednih opažanja;

500. Paul Cézanne. Kartaši. 1890—1892.
Merion (Sjedinjene Države), Barnesova fundacija

on je to nazivao »preraditi Poussina po prirodi«. Poslije prvoga, takozvanog »crnog« razdoblja koje se odlikuje žestokim romantizmom a završava se 1872, on je u mjestu Auvers-sur-Oise stupio u školu impresionizma; napustio ju je oko 1880, ponovo stekavši klasički smisao za oblik, ali on ipak želi izraziti obujam i prostor samom bojom; spori razvoj te svoje metode ostvario je nizom mrtvih priroda, pejzaža (tabla XIV) i kompozicija (sl. 500); njegove najljepše pejzaže nadahnuo je predio planine Sainte-Victoire koja dominira nad poljima kod Aix-en-Provence (sl. 499). Georges Seurat (1859—1891), osnivač »neoimpresionizma«, želio je kromatičkoj dekomponiranosti, kojom se nagonski služio Monet, dati sistematsku i znanstvenu osnovu služeći se teorijama fizičara o svjetlosti (sl. 502); stvorio je metodički postupak pri izradi slika koji nazivamo »divizionizam« ili »poentilizam«; ta estetika pridobila je više umjetnika, među kojima su bili Signac i, za trenutak, Pissarro; ona je došla do izražaja 1886. Paul Gauguin (1848—1903) reagirao je protiv naturalizma impresionista. Odbacivši svaku optičku sličnost, on ne smatra da je slikarstvo predočavanje svijeta nego izraz unutrašnjeg gledanja. Poslije dugog boravka u Pont-Avenu, u Bretagni, gdje se školovao (1886—1890), on je 1890. otputovao na Tahiti da ondje traži egzotičnu prirodu koja će biti više u skladu s njegovim snovima. Njegova je umjetnost paralelna s književnim pokretom simbolizma (sl. 501). Simboli-

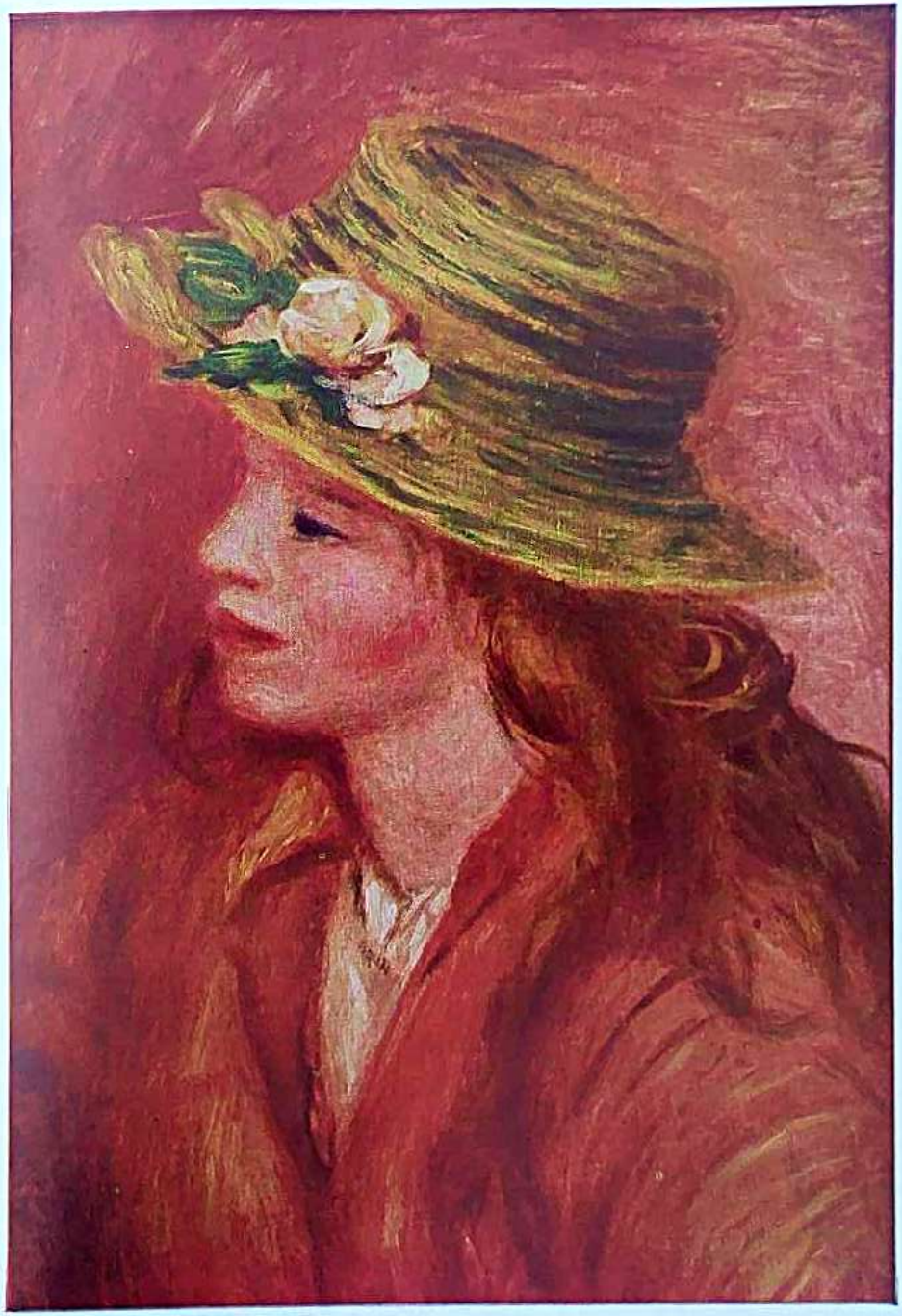
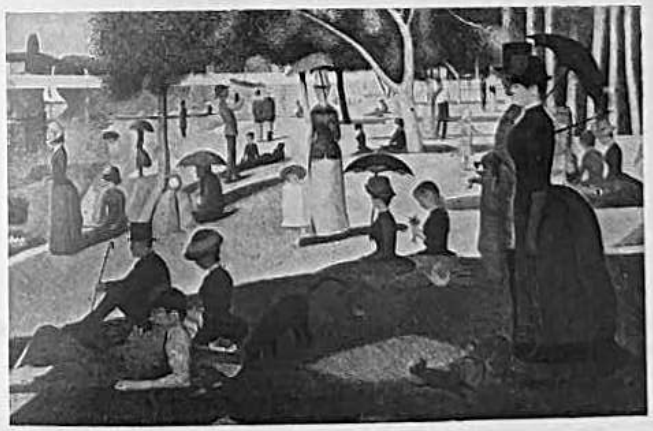


TABLA XIII — Renoir. Djevojčica sa slamnatim šeširom.
Pariz, Louvre

501. Paul Gauguin. Nafea foa ipoipo
(Kad ćeš se oženiti?). 1892.
Basel, Muzej Lijepih umjetnosti

sti priznaju jednim od svojih i Odilona Redona (1842—1916), slikara snova, i Puvis de Chavannesa (1824—1898), monumentalnog slikara čije je djelo posljednja preobrazba lijepog ideala, prenesena u alegorijsko tumačenje duhovnoga svijeta. Naprotiv, Holanđanin Vincent Van Gogh podigao je u smislu



502. Georges Seurat. Ljetna nedjelja u Grande-Jattu.
Salon nezavisnih, 1886.
Chicago, Art Institute

503. Vincent Van Gogh. Put s čempresima. Svibanj 1890.
Otterlo, Fondation, zbirka Kröller-Müller

nekog egzaltiranog ekspresionizma svoje patetičke zahtjeve uperene protiv impresionizma, ali se ipak služi njegovom tehnikom čistih boja.

S tim slikarima što su se pobunili protiv naturalizma, koji je bio veliko načelo akcije u slikarstvu od vremena romantizma, završava se XIX stoljeće, to čudesno stoljeće koje je čovječanstvu dalo dvadeset genijalnih slikara, a s takvim se prizorom stvaralačke plodnosti može uporediti samo Italija u vrijeme renesanse.

2. Umjetnost u Evropi

Graditeljstvo i kiparstvo

Graditeljstvo je u cijeloj Evropi prošlo isti razvoj kao i u Francuskoj; do 1850. bilo je neoklasičko, a kad je iscrplo tu žilu bilo je nemoćno da stvori neki novi oblik pa je nenadano usvojilo eklekticizam koji miješa sve stilove što su ikad vladali na Zapadu. Veličanstveni stil Empire nije stvorio svoj najljepši izraz u Francuskoj nego u Petrogradu, gdje je Aleksandar I, čini se, želio ostvariti snove koje nije potpuno

504. Andrejan Zaharov. Vrata Admiraliteta, u Lenjingradu. 1806—1810.
Prema djelu: I. Grabar, »Umjetnost Rusije«

realizirao Napoleon; on je urbanizirao grad i obdario ga veličanstvenim spomenicima duž divnih obala Neve. Taj se stil hranio na francuskim izvorima pa se temelji na shvaćanjima Ledouxa, Perciera i Fontainea; djelomice ga dugujemo francuskim arhitektima: Thomas de Thomon autor je *Burze* (1805—1816); Ricard de Montferrand je *Katedralom Sv. Izaka* (1817) oponašao Soufflotov Panthéon a *Aleksandrovim stupom* (1829) Vendômski stup; Zaharov je sagradio *Admiralitet* (1806—1810, sl. 504) a Voronjikin *Katedralu Bogorodice Kazanjske* (1801—1811) koja je nadahnuta Crkvom sv. Petra i njenim peristilom. Talijan Rossi nastavit će gradnju tim stilom za vrijeme Nikole I, ali ga je izopačio. Nastavljajući na temelju podstreka što ga je za Stanislava Augusta dao Merlini, Poljska je, kao i Rusija u prvoj polovini stoljeća, stvorila neki neoklasički stil i nastojala da ostvari dojmove monumentalne veličine.

Njemačka se istakla sklonošću prema arheološkim oponašanjima koja se isprva ograničavaju na novogrčki stil a zatim se okreću prema renesansi i gotici. Dva velika središta graditeljstva jesu München i Berlin. U Münchenu je Leo Von Klenze (1784—1864) sagradio kopiju Propileja (sl. 473) i podizao prve racionalne muzeografske građevine (*Gliptoteka*, 1816; *Stara Pinakoteka*); u Ratisbonnu je sagradio imitaciju Partenona (1830) koji je germaniziran posvetom bogovima Walhalle. Za vrijeme Ludwiga I München je postao neka vrst arhitektonskog muzeja koji je pokazivao kopije više slavnih evropskih spomenika. U Prusiji je Karl Friedrich

505. Palača Parlamenta u Londonu. Rekonstrukcija Charlesa Barryja i André Pugina poslije požara 1834.

Schinkel (1781—1841) u Potsdamu oponašao Soufflotov Panthéon (1830), sagradio u Berlinu *Stražarnicu* (1816) u grčkom dorskom stilu, a *Stari Muzej* (1824) u jonskom, ali je upravo on pokrenuo obnovu gotičkog graditeljstva koja obuhvaća crkve i dvorce. Njemačka je krajem stoljeća doživjela zanimljivo uskrsnuće autohtonog rokokoa koji će imati odjeka u Francuskoj (takozvani »minhenski« stil Male i Velike palače u Parizu, na Međunarodnoj izložbi 1900). I Engleska je isprva bila uvučena u oponašanje novogrčkog stila ali je zatim našla nacionalni oblik obnovivši autohtoni gotički stil

506. Canova. Princesa Paulina Bonaparte. 1809. Detalj.
Rim, Galleria Borghese

kome je André Pugin (1812—1852), graditelj francuskog podrijetla, strpljivo istražio zakone. Poslije požara Westminsterske palače (1834), Pugin i Charles Barry ponovo su je podigli u zaista otmjenom, gotičkom »perpendikularnom« stilu (sl. 505). Potkraj stoljeća je, u Barceloni, Antonio Gaudi stvorio najneobičniju i najfantastičniju arhitekturu što je ikad postojala: mješavinu gotike i čurigvereska; bio je to pandan španjolskom »Modernom stilu« (sl. 582).

U kiparstvu malo imena zaslužuje da bude spomenuto; Talijan Canova (1757—1822) u cijeloj je Evropi najbolji tumač neoklasičke estetike na području kiparstva (sl. 506); Danac Thorwaldsen (1777—1844) imao je evropski ugled ali je novogrčki stil pretvorio u ledenu umjetnost. Gottfried Schadow (1764—1850) njemački je Canova; ima više snage ali manje ljupkosti.

Slikarstvo

Što se tiče broja slikara, Evropa ima više škola koje napreduju. Osim u Engleskoj, romantizam je, općenito, nemoćan da nađe vlastiti oblik, pa se u prvoj polovini stoljeća nastavlja određeni i iskvareni klasicizam, dok se druga polovina sunovratila u najplići realizam koji gotovo nimalo ne poboljšavaju slabo asimilirani utjecaji impresionizma što prodire krajem stoljeća. Njemačka pruža neobično paradoksalan pri-

507. Friedrich Overbeck. Braća prodaju Josipa.
Berlin, Nationalgalerie

508. C. D. Friedrich. Litica na otoku Rujanu (Rügen).
Winterthur, Fundacija Oscara Reinharta

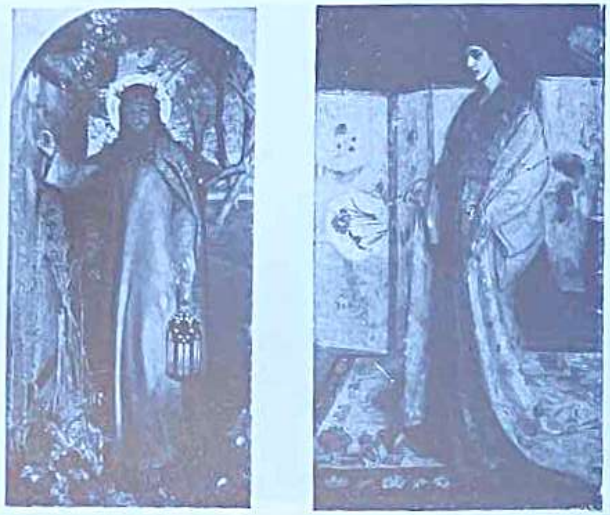
509. John Crome. Hrast u Poringlandu. Oko 1818.
London, National Gallery

zor. Udobno zavaljena u lažnu vedrinu klasicizma, ona odlučno okreće leđa svojoj pravoj, autohtonoj tradiciji, ekspresionizmu, koji bi joj bio omogućio da nađe slikarski oblik za svoju romantičku strast. Godine 1810. jedna se skupina umjetnika združila u Rimu, u samostanu San Isidoro, pod

510. John Constable. Pogled na rijeku.
London, Victoria and Albert Museum

511. William Turner. Pogreb Davida Wilkiea na moru. Izloženo 1842.
Pariz, Louvre (Polog Tate Gallery u Londonu)

imenom *Nazarenci;* ona je odvratila Njemačku od Winckelmannove novoantičke tradicije propovijedajući kao primjer umjetnost Perugina i mladog Rafaela. Overbeck (1789—1869) i Peter Cornelius (1783—1867) primijenili su svoje učenje u ciklusu fresaka koje prikazuju Josipovu povijest u *Casa Bartholdi,* u Rimu (radovi su naručeni 1816); stvorili su stil ledenih imitacija, bezizražajnih boja i tvrdih linija koje će imati velik odjek u Evropi (sl. 507); Overbeck, Peter Cornelius i Schnorr von Carolsfeld uskoro su talijanskim uzorima pridodali utjecaje njemačke umjetnosti XV i XVI stoljeća koja je nosila starinska obilježja, ali oni pri tome ipak nisu shvaćali njenu duboku patetičnost. Najbolji njemački slikari toga razdoblja dva su osamljena čovjeka: portretist Philipp Otto Runge (1777—1810) koji je tek malo udaljen od ekspresionizma, i divni, snažni pejzažist Kaspar David Friedrich (1774—1840) kome su dali nadimak »njemački Van Eyck« (sl. 508). Diseldorfska škola historijskog slikarstva (Wilhelm von Kaulbach, 1805—1874, Alfred Rethel, 1816—1859) prihvatit će stil Nazarenaca iskvarivši ga realizmom. Francuski realizam iz 1848. prodro je u Njemačku s Franzom von Lenbachom (1836—1904) i Wilhelmom Leiblom (1844—1900); Max Liebermann (1847—1935) ići će putovima što ih je zacrtao impresionizam.



512. William Holman Hunt. Krist sa svjetiljkom. 1852.
London, Katedrala sv. Pavla

513. J. A. Whistler. Princesa iz Zemlje porculana. 1864.
Washington, Freer Gallery

U Španjolskoj je radio Francisco de Goya (1746—1826); prvim dijelom svoga razvoja on pripada XVIII stoljeću; on se odrekao svoga neoklasičkog odgoja pa je veoma rano našao tehniku koja je bila u skladu s njegovim romantičkim težnjama; nesreće Španjolske, koja je bila razdrta građanskim ratom, nadahnule su ga nekolicinom najdramatskijih djela toga stoljeća; ali ta sjajna raketa genijalnosti ostala je na Iberskom poluotoku bez budućnosti (sl. 478). Pošto je djelima portretista Sir Thomasa Lawrencea (1769—1830), koji je slikao sve evropske državnike, platila dug formalizmu, Engleska je stekla zasluge time što je pronašla putove i stvorila način rada za slikarstvo romantičkog pejzaža. U tom joj je pomogla moda akvarelnog slikarstva koje se uporedo s upotrebom uljenih boja primjenjivalo za studije slobodne prirode. Prvu generaciju, koja pripada norvičskoj školi, predstavljaju John Crome (1768—1826) i Cotman (1782—1842); tražeći svoje shvaćanje pejzaža, ona se obraća Holanđanima; zanat tih slikara solidan je, sav je u mutnoćama i neprozirnostima i utječe se oprekama sjenki i svjetloća (sl. 509). John Constable (1779—1837) (sl. 510) i R. P. Bonington (1802—1828), koji je živio u Francuskoj, stvorili su bogatu paletu boja i živu fakturu, što im je omogućilo da

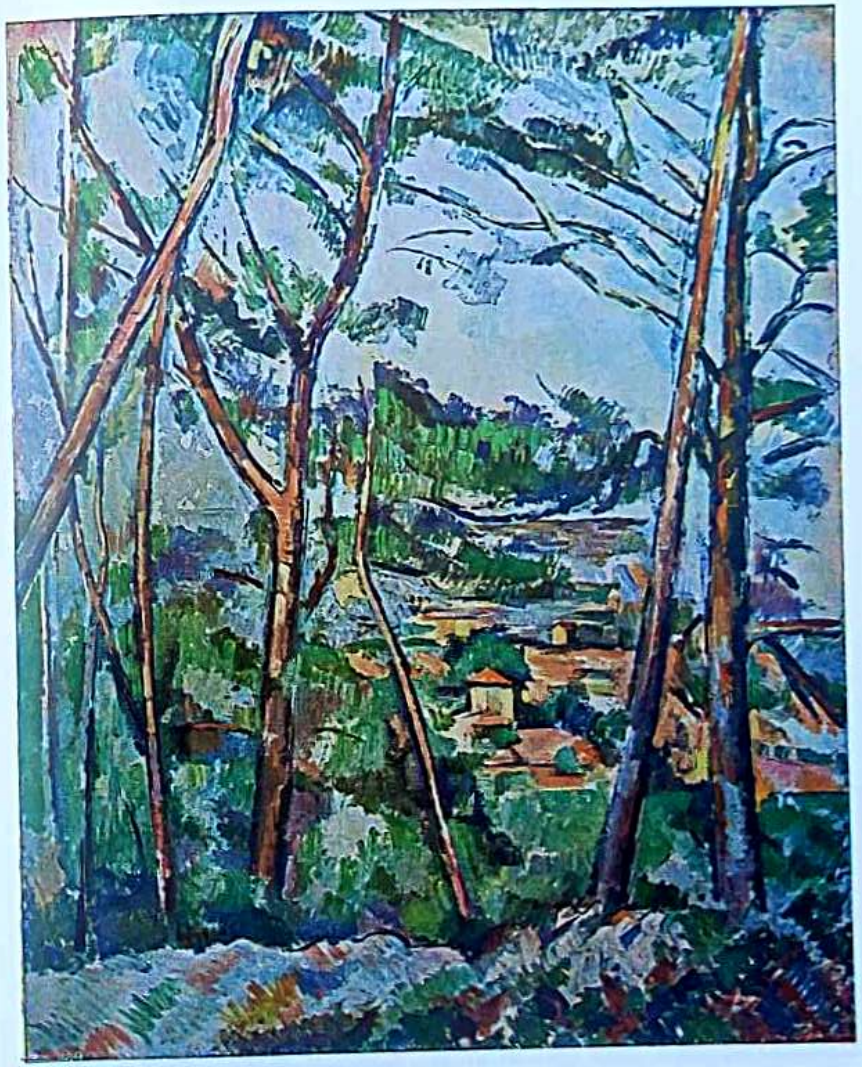


TABLA XIV — Cézanne. La Vallée de L'Arc.
Priv. zbirka

514. Arnold Böcklin. Triton i Nereida. 1875.
Berlin, Nationalgalerie

bolje izraze fluidnost neba koje su smatrali izvorom svih svojstava pejzaža; ta sjajna tehnika imat će odlučan utjecaj na razvoj francuskog romantizma. Posljednji engleski romantik je William Turner (1775—1851), genijalan, vizionaran umjetnik kod koga se mašta, uznesena do snova, sukobljava s prodornim darom opažanja; njegovo je slikarstvo uvod u impresionističko shvaćanje kozmičkog pejzaža koji se svodi na vrtloge vode, neba i svjetlosti (sl. 511). Činilo se da će Engleska biti očuvana zabluda u koje su upadale druge škole; ali oko 1850. ona se bacila u pustolovinu »prerafaelitizma« što ga je više ili manje obnovio William Blake. Oko 1848. više se slikara, među kojima su bili D. G. Rossetti (1828—1882), W. Holman Hunt (1827—1910) i J. E. Millais (1829—1896), a koje je podupirao estetičar Ruskin, okupilo u bratstvo da bi branili učenje koje je smatralo da je slikarstvo slikovna transkripcija nekog književnog podatka; talijanski slikari koji su radili prije Rafaela navodno su dali likovna načela toga shvaćanja, koje su njegove pristalice još i otežavali krajnje savjesnim, upravo manijačkim realizmom (sl. 512). Bila je to jedna od najgorih zabluda u likovnim umjetnostima toga stoljeća koja je prouzrokovala mnoštvo umjetničkih lutanja. Ambiciozna umjetnost Švicarca Arnolda Böcklina (1827—1901), slavnog u Njemačkoj, bliz je rođak prerafaelitizma svojim književnim težnjama, koje još povrh toga imaju njemački karakter (sl. 514).

U Francuskoj nije simbolističkim namjerama Gustava Moreaua (1826—1898) ništa bolje poslužio lažni sjaj pseudoromantičke slikarske kuhinje. To pribjegavanje slikarstva knji-

ževnosti veoma rječito govori o krizi što je proživljava tadašnja Evropa, nemoćna da nađe likovni izraz svojih ideoloških, osjećajnih ili naturalističkih težnji.

Američku školu dotakla su velika strujanja evropskog slikarstva, ali ju je neka nagonska sklonost realističkoj iskrenosti na sreću očuvala književnih napasti (Winslow Homer, 1836—1910; Thomas Eakin, 1844—1916). Najbolji američki slikar, James Mac Neill Whistler (1834—1903) ostvario je cijeli svoj umjetnički razvoj u Francuskoj i Engleskoj; bio je jedan od prvih koji su se nadahnuli japanskim otisnutim slikama i njegovo originalno traženje ekspresije i usklađivanja elemenata paralelno je Degasovim nastojanjima (sl. 513).

3. Umjetnička izrada pokućstva

Dekorativne umjetnosti doživjele su u toku XIX stoljeća sve veće opadanje.

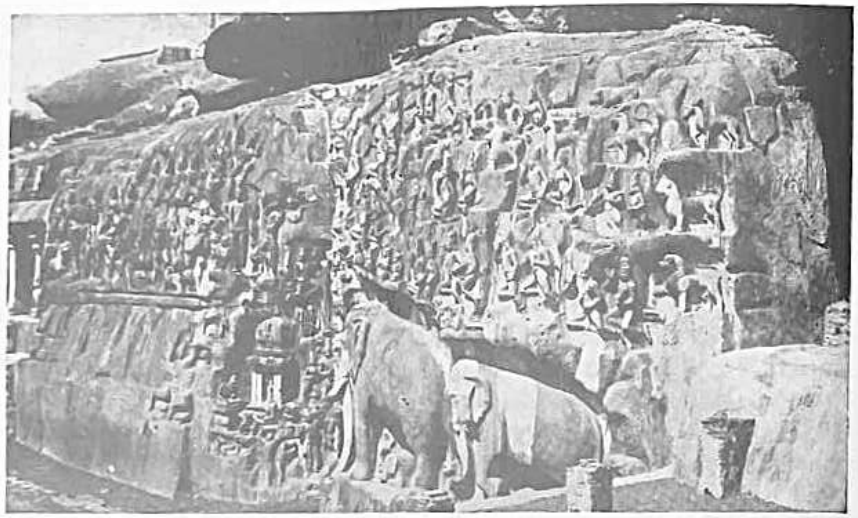
Sve do otprilike 1820. *stil Empire* veličanstvena je interpretacija antičkog, pompejanskog ukrašavanja koje su već i prije, krajem XVIII stoljeća u Engleskoj i za vrijeme Louisa XVI u Francuskoj, oponašali s više ljupkosti. Taj stil uveo je, pod Davidovim utjecajem, Georges Jacob (1739—1814) koji je 1789—1790. izradio jedno potpuno pokućstvo da bi poslužilo slikaru kao model za njegove kompozicije po antičkom uzoru; taj trezveni stil kristalizirao se krajem stoljeća u obliku koji je nazvan »Directoire« a održao se još i neko vrijeme u doba Carstva, uporedo sa službenim pokućstvom, na pokućstvu za obične potrebe. Pod vodstvom graditelja Perciera i Fontainea, Georges II Jacob (umro 1803) i Jacob Desmalter (1770—1841), sin Georgesa II, bili su za vrijeme Direktorija i Carstva dobavljači nacionalnih palača i dvoraca odličnika; pomagao im je obrađivač bronce Thomyre (1751—1843). U obliku apliciranja štuka na zidove i bronce na pokućstvo od mahagonija, on se, možda pretjerano i pogrešno, služio grčko-rimskim, etruščanskim ili čak egipatskim motivima (sl. 515).

Između 1820. i 1830. razvio se iz stila Empire, novi *stil Restauracije,* kome je dekor racionaliziran, pročišćen i pojednostavnjen; njegova strogost ublažena je svijanjem krivih linija; odustaje se od tamnog mahagonijeva drva i daje prednost svijetlim drvima (bukva, jasen, cedar, javor, limun). Presvlake su također svijetle a zavjese u dva krila. To je doba stvorilo veoma otmjene oblike.

Između 1830. i 1850. stil koji u Francuskoj zovu *Louis-Philippe* a u Njemačkoj *Biedermeier* vraća se mahagoniju; to je bastardna tvorevina nastala spajanjem obaju prethodnih stilova sa stanovitim pogoršanjem zbog utjecaja antike, naročito pri izradi naslonjača, koja se nadahnjuje kurulskim stolicama. Unutrašnjost prostorija obilno je opremljena tkaninama, pri čemu svijetle tkanine zauzimaju mjesto tamnih sukna, a zavjese su u dva krila, s teškim naborima. Za vrijeme Louisa-Philippa bilo je omiljelo neogotičko uređenje unutrašnjosti, pa je tome stilu danas s nepravom dano ime *stil Charles X*; u tom »trubadurskom« stilu izrađivali su se satovi s njihaljkama i lijepi uvezi »à la cathédrale«.

Svjetska izložba u Londonu 1851, zatim izložba u Parizu 1855, učinile su i za javnost očiglednom dekadansu primijenjenih umjetnosti. Vjerovalo se da će tome pomoći ako obrtnici dobiju dobre modele izložene u takozvanim muzejima industrijske umjetnosti koji su stvarani naročito za njih. Ta ustanova još je povećala zlo ubrzavajući imitiranja i eklektički rad; sve do 1890. smatralo se obaveznim da blagovaonica bude u stilu Henri II, spavaonica u stilu Louis XV, a salon u stilu Louis XVI. U službenom pokućstvu Drugoga carstva prevladava, pod utjecajem carice Eugenije, oponašanje stilova XVIII stoljeća. Uređenje unutrašnjosti postaje sve više zagušeno tkaninama (teške draperije, neprozirne zavjese, debeli sagovi, pojastučeni stolci); crvena boja prevladava nad svim drugim bojama.

515. Jacob Desmalter.
Ormar za dragocjenosti carice Marije Louise. 1809.
Fontainebleau, Dvorac



Rijeka oblika, usječena u živoj stijeni, teče bez reda kao da ju je ponijela neka svemirska sila.

516. Brahmanska umjetnost. Silazak Gangesa. Mâvalipuram. Detalj.

JEDANAESTO POGLAVLJE

Kulture Dalekog istoka

Svako umjetničko djelo Zapada zamišljeno je u odnosu prema nekom gledaocu; ono se nudi pogledu, predaje se misli. Ono treba da bude čitljivo, rastavljivo u svoje dijelove, svodivo na jedinicu; ono je po svojoj biti »definiran« oblik, strogo određena čestica prostora i vremena, kao što su to: onaj ritam kolonada nekog grčkog hrama, raspored njegovih zabata, gravitacija bizantinskih crkvi oko jedne tačke, perspektivna izduženost romaničkih i gotičkih lađa, koja će zatim prijeći i na one slike koje kao da pozivaju gledaoca da pođe njenim prostorom kao kakvom ulicom. I Zapad će na kraju stvoriti i sam pojam umjetničkog djela kao proizvoda jedne specifične djelatnosti koja se obraća nekolicini pojedinaca iz redova elite; ono je još samo dijalog između umjetnika i gledaoca o nekoj estetskoj temi.

Iz ruku umjetnika na Dalekom istoku oblik iskrsava kao manifestacija svjetskog bića, kao simbol univerzalnih snaga.

On nije proizvod misli koja pokušava da na sebe svede neki određeni vid prirode. On je »inspiriran«; on je odraz vječne igre pojava u umjetnikovoj mašti, on teži beskonačnome bilo svojom neodređenošću ili, naprotiv, snažnom koncentracijom svoje strukture. U Mâvalipuramu, onaj slavni bareljef, isklesan u živoj stijeni, koji prikazuje *Silazak Gangesa*, rijeka je likova (sl. 516); slikarstvo Dalekog istoka ne poznaje pojam okvira koji određuje naše slikarstvo; u pećinskim hramovima Adžanta različite se teme slika ulančavaju u jednu neprekinutu akciju kao prizori neke kazališne predstave koja nema stanki i u kojoj se posljednji prizor opet vezuje na prvi; kineske slikarije sačuvane su u kutijama i one se redom nižu u vremenu kao muzički komadi; one dočaravaju neodređene pejzaže, fragmente univerzalne cjeline koji izražavaju tajnu, raspršenu u predmetima. Na plohama kineskih arhajskih bronci vri neki svijet u stvaranju, neki kaos iz kog, ovdje ili ondje, strše oblici koji su blizu toga da se utjelove u pojavnosti, ali smjesta opet nestaju; to su čudovišni likovi, izaslanici nekog svijeta punog prijetnji. Sva su ta djela »otvoreni« oblici; ona ne suprotstavljaju univerzalnom ulijevanju uplivâ neprijateljsku kvadraturu svojih

U razmaku od deset stoljeća, susret mističke religije sa zapadnjačkim likovnim osjećanjem rodio je čudesno srodne oblike.

517. Grčko-budistička umjetnost iz Gandhare. Prva stoljeća n. e. Glava u štuku potječe iz Taš-Kurgana.

518. Gotička umjetnost. Anđeo s jednog od potpornja katedrale u Reimsu. Oko 1240.

granica, ona se prepuštaju njegovu prodiranju, ona su »dobri vodiči« kozmičkih fluida, dok su djela Zapada »izolatori«; ali ritam beskonačnosti možda je još snažniji na onim kineskim predmetima golih kontura po kojima klize i ruka i pogled; to su arhaički predmeti od žada tajanstvena značenja, vaze iz razdoblja Sung krivih oblika kojih materija svjetluca kao mutni opal sinjom dubinom Oceana.

Osjećaj da je sve to samo trenutak u postojanju svemira nije činio Istočnjake naročito sklonima da podižu građevinska djela koja su na Zapadu najvažnija umjetnost, ona koja određuje i raspoređuje sve oblike, nameće im svoje okvire i dodjeljuje im uloge. Kinezi su znali podizati samo drvene skele koje su kasnije oponašali građevinama od opeke i keramike. Kad su Hindusi, koji su svojim kiparskim nagonom obdareni za rad na kamenoj građi, počeli graditi tvr-

Visoka produhovljenost prve kineske budističke umjetnosti proizvodi vitke, nestvarne oblike, na kojima su tjelesa, kao i na kraljevskom portalu u Chartresu, svedena na tanku stapku, lomni potporanj duhom prosvijetljenog lica.

519. Bodhisattva iz Long-Mena. Dinastija Vei, VI st.
New York, Metropolitan Museum

520. Judejski kralj. Stup u obliku kipa na kraljevskom portalu u Chartresu. Oko 1150.

dim materijalom, i oni su u tu građu prenijeli postupke svojstvene prvobitnom graditeljstvu drvom, koje su možda preuzeli od Srednjeg istoka; a zatim, budući da su bili nesposobni da izvedu one apstraktne proračune koji upravljaju nosivošću materijala u slobodnom prostoru, čime su se osobito isticali Grci, Rimljani, romanički i gotički graditelji, oni su gradili gomilajući divovske blokove, naslagane tako da jedan sloj nad drugim postepeno uzmiče stvarajući time, u unutrašnjosti zdanja, sužavanja i svodove (»encorbellement«). Taj elementarni način gradnje oponašao je pred očima primitivna čovjeka jedan od najsnažnijih izraza u djelu stvaranja: planinu, koja je na Istoku simbol svemira.

Građevni je spomenik po svojoj strukturi neograničen i ne pozna onu suptilnu razdiobu na punine i praznoće i onu koncentraciju na osjetne tačke dekorativnih naglasaka i vajanih likova koja ističe vrijednost umirujuće punoće zidova. Stijena je prepuštena ukrasu i figuri; kineska građevina prekriva se mnogobrojnom keramikom koja ga pretvara u divovsku posudu; na piramidama indijskih hramova, tih golemih termitskih mravinjaka, likovi vrve do beskraja.

Kina i Indija srodne su tim zajedničkim shvaćanjem kozmičkog reda u koji se čovječanstvo mora uključiti ako želi ispuniti svoju sudbinu. Ali te dvije civilizacije razdvaja smisao što ga pojedina od njih pripisuje univerzalnome.

Malo je naroda imalo takvo intuitivno osjećanje božanskoga kao Hindusi. Na ovoj zemlji, gdje je sve istovetno s bogom, čovjek mora, da bi se spasio, u sebi pronaći božanski magnetizam. Prizor neprekidnog stvaranja, bez sezonskih počinaka, koje omogućuje tropska priroda, nadahnuo je Hindusa dubokom vjerom u život. Indijska estetika bit će dakle u biti »naturalistička«. Kršćansko shvaćanje o prvobitnom grijehu i periodička potreba pobune protiv idealizma škola i akademija pribavile su toj riječi na Zapadu neko oporo značenje koje nam smeta da shvatimo svu čistoću njezina sadržaja u Indiji. Zapad ne poznaje naturalizam, on se osjeća ugodno samo u realizmu, analitičkom stavu koji izdvaja samo jedan od vidova svijeta isključivo zato da bi ga skamenio u obliku iz kog se život povukao; možda je samo Rubens izbjegao tome robovanju, i, poslije njega, Renoir. Kroz cijelu indijsku umjetnost kola nedjeljiv i jedinstven krvotok života, utjelovljen u cijelosti i svom svojom potencijalnom snagom u svako, i najmanje njeno djelo. Jedinstvena je činjenica u povijesti što se ta umjetnost, kako se čini, rađa već posve izgrađena, u stadiju zrelosti, ne upoznavši one kon-

Dinamizam oblika kineskog srednjeg vijeka (razdoblje Vei i Tang) kadšto je veoma bliz dinamizmu zapadnjačke romaničke umjetnosti.

521. Budistička stela. Dinastija Vei. Datirana 533—543. Detalj. *New York, Metropolitan Museum*

522. Prorok sa crkve u Souillacu (Francuska). Oko 1150.

vencije i shematizme u kojima nalazi zadovoljstvo primitivni mentalitet. Indijska je umjetnička kultura od svih najmanje *stilizirana*. Ono što će za Grke, Rimljane i umjetnike gotike biti plod sporog osvajanja vanjskoga svijeta koje se vršilo zahvaljujući postepenom oslobađanju od primitivističkih predrasuda, u oslonu na volju za objektivnim saznanjem, to će biti Hindusima dano neposredno. Od samog početka, poslije veoma kratke faze koja ima neke crte arhaičnosti — a i ta je faza slabo izražena — umjetnost razdoblja Sanši na istoj je razini s prirodom. Naprotiv, stilizaciju iz razdoblja Gupta pomagao je helenski utjecaj što ga je unosila grčko-budistička umjetnost, a i ta je stilizacija uskoro napuštena, pa se umjetnost vratila živim oblicima.

Naturalizam Indije, kao i realizam Grka, morao je dovesti do shvaćanja po kome vajani oblik prevladava nad svim drugim oblicima umjetnosti, jer taj oblik bolje od ikojeg drugog izražava tjelesnu prisutnost bićâ. Sveukupno realističko iskustvo Grka ostvaruje se na temu muškog tijela koje je svo-

jim izrazitim bridovima i jasno omeđenim planovima u skladu s njihovim nagonima mjere i definiranosti; naprotiv, indijska je estetika ženska. Tijelo žene sugestivnije je mesom negoli obujmom; blagi prijelazi njegove modelacije u skladu su s onim osjećanjem Hindusa za koje ne postoji na svijetu ništa oštro odsječeno. Pretjeravajući obilježja ženskog tijela, indijski su umjetnici na njem istakli ono što daje život i uzdržava ga; tjelesa savijena kao stabla pod teretom svojih plodova simboli su plodnosti.

Razvoj grčkog kiparstva istovetan je s postepenim oslobađanjem od zida, s osvojenjem triju dimenzija. Hinduska umjetnost tek će kasno izrađivati posve slobodni reljef. Vajani oblik ne odvaja se od stijene, ali ne zbog toga što bi bio, kao u romaničkoj umjetnosti, podložan izrazu njegove monumentalne vrijednosti, nego zbog toga što iz cjeline bloka crpe i sam svoj život; Hindusi ne zamišljaju nijednu stvar kao odvojenu iz svoje sredine; sve je u svemu. Ono talasanje likova na pećini u Mâvalipuramu trenutak je u kom živi oblik iskrsava iz sirove materije; upravo zbog toga su Hindusi toliko voljeli da svoja djela vade iz utrobe same zemlje iskapajući spilje ili klešući u živoj stijeni. Grčki hram izraz je pobjedničke čovječnosti i on se izdiže na akropoli kao kip na svom podnožju; hindusko djelo razvija se iz unutrašnjosti zemlje kao klica. Biološka stvaralačka snaga, svojstvena Indiji, stvorila je one neobične spomenike koji oplođuju i rađaju sami sebe staničnim bujanjem i koji, kao šumsko stablo, pupaju mladicama i oko sebe siju druga svetišta po svome vlastitom obličju (sl. 523 i 524).

Život »Nebesnika« sav je zatrpan obredima i formalizmima, ali je, u biti, u veoma maloj mjeri rezultat vjerskog zanosa. Kineska teologija je transpozicija primitivnog stanja čovječanstva, ranijeg od svake prave vjerske zamisli, na razinu visoke kulture. Kinezi ne štuju bogove, oni vjeruju u genije i demone koji su formalni izraz velikih kozmičkih načela što vladaju svemirom; poznavanje magičkih obreda omogućava čovjeku da se uključi u tu univerzalnu vladavinu, da i sebe uklopi u isti poredak s njom. Zapadnoevropski čovjek bio je ponosan onom slobodom, svojstvenom čovjekovoj vladavini, koja ga je činila »kraljem svih stvorenja«; Kinezu se ona čini uzrokom svih nereda. Čovjek je čarobnjakov šegrt, pa kvari svemirski poredak; prednost inteligencije koja je dana jedino njemu, nad svim drugim stvorenjima, postaje porok ako je on upotrebljava da bi se poslužio svijetom, umjesto da on služi svijetu, i da se okoristi prednošću koja mu je

Primjeri umnažanja oblika biološkim bacanjem mladica. Plan je nalik na stanično pupanje ili na neko stvaranje kristala.

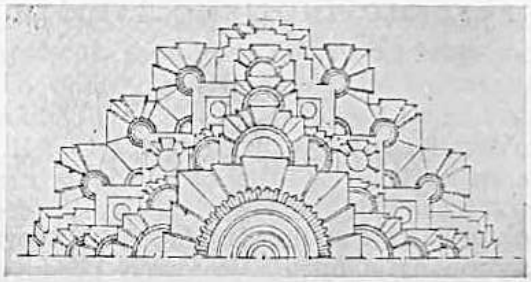
523. Hram Lingaradže u Buvanešvaru (Orissa). Oko god. 1000.

dana da bi pridonio svemirskom poretku. U tome mu magija pruža potrebna sredstva. Značajno je da najviši metafizički oblik kineske misli, taoizam, proizlazi iz čarobnjačkih postupaka.

Na području umjetnosti stvaranje je sklono da se ostvaruje na rubu prirode, usprkos njoj ili protiv nje. Dok je hinduska umjetnost figura, kineska je umjetnost stilizacija. Duboki izvor kineske duše potječe iz one umjetnosti antičkog razdoblja, iz onih brončanih kotlića što su proizašli iz utrobe zemlje, puni magičkog potencijala onih obreda kojima su služili. Plastiku te primitivne umjetnosti uzbuđuje i nosi neki demonski ritam; ondje se rodio onaj naježeni, istrgani i okrutni stil koji će Kina primjenjivati čak i na svojim građevinama u toku cijele svoje povijesti.

Bogatstvo kineske civilizacije sastoji se od njenih proturječnosti. Dah naturalizma što je prodro iz stepske i iz indijske umjetnosti, smisao za božansko što su ga donijeli budistički misionari Velikih kola i autohtoni humanizam koji se izgradio na temelju civilizatorske sklonosti Kineza — svi su ti elementi došli u sukob s onom avetinjskom tendencijom.

Zahvaćeni budizmom, ti su Azijci, premda su iskonski bili slabo obdareni smislom za božansko, znali izraziti njegovu visoku duhovnost bolje negoli sama Indija. Ona sama bila je preplavljena naturalizmom pa je, da bi izrazila Buddhin unu-



524. Poluplan sikhare (tornja) u hramu Nilakantha Mahaveda u Sunaku (Baroda). XIII st.

Prema djelu: Marchal, »L'Architecture comparée«

trašnji život, morala od grčko-budističke umjetnosti posuditi jedan formalizam koji je urodio ponešto konvencionalnim djelima umjetnosti razdoblja Gupta. Kinezi su znali osloboditi putene i tjelesne stvarnosti one kipove iz Yun-Kanga i Long-Mena što s toliko uzvišenosti izražavaju stav zamišljenosti i povučenosti u sama sebe koja se rascvjetava u milosrđe savršenih bića (*bodhisattva*). Ali ratnička Kina iz razdoblja Tang sahranila je te svete slike i pomogla izranjanju nekog surovog realizma u kom se očitovao pragmatički duh kineske civilizacije. I kao dopuna te bogate lepeze ljudskih izraza, u razdoblju Sung pojavljuje se filozofsko ateističko sanjarenje dekadentnih razdoblja, kad snaga ustupa pred otmjenim i intelektualnim skepticizmom.

Zbog toga što su u odnosu prema prirodi imali vlastiti, nezavisan stav, Kinezi su od svih naroda imali najuzvišeniji smisao za samu bit oblika, pa jeziku nedostaje sredstava da bi riječima izrazio ono što je tako daleko udaljeno od prirode kao što je apstrakcija; ti goli predmeti, te arhaičke umjetnine od žada, te keramike iz razdoblja Sung obraćaju se čistom estetskom osjećaju; i tu je predmet samo simbol, simbol apsolutnoga.

PRVI DIO. INDIJSKO ŽARIŠTE

1. Indija

Historijske okolnosti

Indija je poluotok koji obuhvaća 4,000.000 četvornih kilometara; od Srednje Azije odvaja je visoki bedem Himalaje i Hindukuša. Njezina su velika ulazna vrata dolina rijeke Inda, koja je preko današnjeg Afganistana povezuje s Iranom. Kroz ta vrata prodrli su onamo: u protohistorijsko doba mezopotamijska kultura a u historijsko doba helenistički utjecaji iz grčko-iranskih kraljevstava što su nastala poslije Aleksandrova osvojenja; saobraćajni put s Kinom polazi iz Kašmira, združuje se s iranskim putovima s Oksusa i zajedno s njima služi se turkestanskim oazama; tim putem dopro je budizam na područje kineske civilizacije. Proširenje budizma vršilo se jednako tako i prema istoku, preko Burme, prema Sijamu, Kambodži i Anamu, a morskim putem preko Koromandelske obale prema Insulindiji (Java). To istočnjačko područje čini u pravom smislu riječi kolonijalno carstvo indijske umjetnosti; ondje je budizam, unesen već u III i IV stoljeću n. e., pošto je bio prognan iz Indije, bujno napredovao u XII i XIII stoljeću.

Iskapanja su otkrila da je u dolini Inda (*Mohendžo-Daro, Harappa*) postojala kultura podložna mezopotamijskim utjecajima koju je teško datirati (početak II tisućljeća?); nije moguće odrediti njezine odnose s autohtonim kulturama koje su nam ostavile do danas sačuvana umjetnička svjedočanstva. One su, naime, novije i prostiru se na prilično uskom području (II st. pr. n. e., XVII st. n. e.); muslimanska provala, koja je naletjela na granice Indije u XI stoljeću i prodirala u unutrašnjost Poluotoka u toku idućih dvaju stoljeća, postepeno je sterilizirala i podgrizla autohtonu umjetnost; ona će ipak sačuvati svoj duh u minijaturama što su ih izrađivale škole radžput, sik i delahani. Najviše iznenađuje što se u Indiji nije sačuvalo nikakvih umjetničkih tragova iz razdoblja kad se formirala indijska duša; uzrok je tome, nema sumnje, što su tada sva djela bila izrađena od drva. Između 1500. i 800. pr. n. e. provala Arijaca koji su nadirali dolinom Inda napredovala je na Poluotoku potiskujući urođenike (Dravide) prema jugu. Ti su osvajači izgradili prvobitnu religiju Indije, koja je donekle srodna s drugim arijskim religijama

Irana (religija Perzijanaca); bio je to *vedizam* koji je zatim poprimio izraženija autohtona obilježja i pretvorio se u *brahmanizam*. Ta religija počiva u biti na vjerovanju u jednu univerzalnu dušu (brahma) u kojoj sve pojedinačne duše nalaze svoj cilj i utočište. Ali da bi se mogla združiti s prvobitnim bićem, pojedinačna duša je osuđena na seobe (*samsâra*) pri čemu se uzdiže ljestvicom bića sve dok ne nađe put spasenja i tako ne prekine lanac sve novih i novih rađanja pa joj oslobođenje od utjelovljenjâ ne osigura poistovećenje s bogom.

Arijci su sa sobom donijeli svoj jezik, *sanskrt*, koji ima zajedničko podrijetlo s jezicima drugih arijskih naroda što su osvojili Evropu, pa s njima čini skupinu takozvanih indoevropskih jezika (sanskrt, perzijski, grčki, latinski, germanski, slavenski). Na sanskrtu su sastavljene rasprave koje su temelj indijskih religija; to su *Vede*, nastale možda između 1500. i 1000. a napisane sigurno oko VI st. pr. n. e., zatim razne metafizičke spekulacije (Brahmana i Upanišade), propisi (*sûtra*) i najzad dvije velike epske pjesme (Mahâbhârata i Râmâyana). Opravdano je pretpostaviti da vedizam nije ostavio nikakav umjetnički oblik jer, kao i vjera Perzijanaca, mora da je bio veoma spiritualistička vjera, neprijateljski raspoložena prema slikama. Poslije se vedizam na neki način poganizirao (u stadiju koji nazivamo hinduizam) pa je sada nalazio zadovoljstvo u tome da predočava bogove koji su nekoć bili pojmovi a zatim su se personalizirali; glavni bogovi toga panteona jesu: *Brahmâ* (najmanje individualiziran i najrjeđe predočavan), *Višnu*, mesijanistički bog koji silazi na zemlju u uzastopna utjelovljenja (*avatâra*), *Šiva*, kozmičko božanstvo, u isti mah stvaralačko i razorno, bog života i smrti koji svojim mističkim plesom stvara svijet; njegova najslavnija predodžba je figura kralja plesa (Nâtarâdža, sl. 525).

Međutim, dok se izgrađivao brahmanizam i njegov mnogobožački panteizam, u VI stoljeću pr. n. e. stvorena je druga religija koja je isprva bila naprosto određeni moral; bio je to *budizam*, a osnivač mu je sin jednog nepalskog radže (istočno porječje Gangesa), princ Siddhârtha, nazvan *Buddha* (prosvijećeni). On je shvatio da je put spasenja istovetan s ukidanjem želje ili žeđi za životom, što omogućuje duši da zaustavi kobnu nužnost seoba i da sebe uništi u *Nirvâni*. Legenda pripovijeda pojedinosti o životu princa Siddhârthe, počevši od njegovih prijašnjih utjelovljenja (*jâtaka*), o njegovu plemenitom rođenju, razbludnoj mladosti koje se odrekao

525. Brahmanska umjetnost na Dekanu. XII st.
Nâtarâdža ili Šiva, kralj plesa.
Amsterdam, Azijska umjetnost

da bi postao monah uzevši ime Šakija-Muni; pošto je stekao mudrost (*Bodhi* ili prosvjetljenje), usprkos nasrtajima demona (*Mâra*), propovijedao je ljudima istinu a zatim umro postigavši Nirvânu. Njegov je pepeo raspršen u osam grobnih spomenika (*stûpa*). Buddhini učenici okupili su se u samostane vodeći asketski i redovnički život. Oko I ili II st. n. e. došlo je do raskola u učenju pa se Buddhina vjera rascijepila na dvije grane: *hînayâna* (ili *thêravada*), mala kola spasa, i *mahâyâna* ili velika kola spasa. Hînayâna ostaje vjerna strogo fiksiranom Buddhinom učenju koje ga smatra nadčovjekom a ne bogom; ona propisuje osobno spasenje putem koji vodi u Nirvânu. Mahâyâna pretvara Buddhu u boga; to je otkupiteljska religija ljubavi, koju je moguće uspoređivati s kršćanstvom i koja je ljudima donijela nadu, pa se izvanredno snažno proširila po cijeloj Aziji. Otkupiteljska božanstva mahâyâne su Bodhisattve ili budući Buddhe koji su potreseni beskonačnom samilošću prema ljudskim patnjama pa se svojevoljno odriču Nirvâne, sve dok sva bića svijeta ne budu spašena.

Indija je doživjela čudnu sudbinu. Ta je zemlja stvorila najduhovniju religiju Istoka, budizam, a ipak je dopustila da

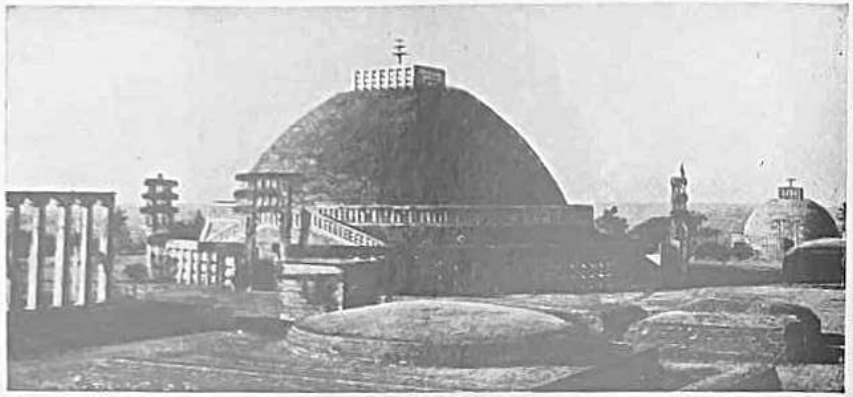
526. Grčko-budistička umjetnost iz Gandhare. Buddhina glava.
Pariz, Musée Guimet

joj on između VIII i IX stoljeća n. e. postane tuđ pa se tada poganizirala obnovivši idolatrijsku vjeru brahmanizma koja je dobila ime hinduizam. Pošto je u VI st. n. e. prodro u Kinu, budizam je našao utočište u kulturnim kolonijama Indije: u Indokini i Insulindiji (Indonezija).

Razvoj indijske umjetnosti

Povijest stare Indije zamršena je zbog toga što je ona uvijek bila podijeljena na velik broj država, osim u dva razdoblja, kad je manifestirala težnju da se politički ujedini (carstvo Maurija, oko III st. pr. n. e., i carstvo Gupta, u IV i V st. n. e.). Ali usprkos toj razmrvljenosti, umjetnička civilizacija Indije jedna je cjelina zbog kulturne kohezije koju su joj nametnuli Arijci i zbog stalnosti tamošnje tropske klime.

Prva indijska umjetnost nadahnuta je budizmom, vedizmom i prvobitnim brahmanstvom; proizvela je tek rijetka djela koja su se sačuvala do naših dana; Maurijska dinastija omogućila joj je da se proširi po cijeloj Indiji. U III st. pr. n. e. car Ašoka, kome je dan nadimak »Konstantin budizma«, podigao je u dolini Gangesa, na mjestu koje je bilo proslavljeno događajima iz Buddhina života, spomen-stupove (Sârnâth) i stûpe; taj primjer oponašat će njegovi nasljednici.



527. Budistička umjetnost. II st. pr. n. e.
Stûpa u Sânšiju.

Ako ne uzmemo u obzir protohistorijsku kulturu Indije, koju ne znamo kako da povežemo s idućim kulturama, umjetnička povijest toga područja može se podijeliti u više razdoblja:

1) PRVOBITNO RAZDOBLJE. POJAVA BUDISTIČKE UMJETNOSTI. III ST. PR. N. E. — I ST. N. E.

U dolini Gangesa kraljevi dinastija Maurija i Šunga podigli su komemorativne spomenike (*Sârnâth*) ili *stûpe* (*Bharhut, Sânši*) na kojima se pojavljuju pripovijedne ilustracije raskošna naturalističkog oblika koje govore o Buddhinu životu, premda on sam nikad nije na njima prikazan osobno (sl. 527). Graditeljstvo tih stûpa jednako je starom graditeljstvu u drvu, prenesenom u kamenu građu, ali su pri tome jaki utjecaji ahemenidske umjetnosti koja se još očuvala u ornamentaciji. Isti elementi mogu se naći u svetištima i samostanima izdubenima u pećini što ih nalazimo u središtu Indije, na Dekanu (Nâsik, Kârlî, Bhadža, sl. 529).

2) BUDISTIČKA UMJETNOST, OD POČETKA N. E. DO V ST.

Indijska umjetnost razvijala se u tom razdoblju na tri plana:

a) Na sjeverozapadu, u pokrajinama koje se dodiruju s Iranom [to su Gandhâra (provincija Pešavar) i Kâpiša, u današnjem Afganistanu (mjesta iskapanja *Hadda, Bamijan, Kâpiša*)], pojavila se za vrijeme dinastije Kušâna, između I i V st. n. e., umjetnost koja je nazvana *grčko-budističkom*, jer je zapravo primjena helenističke plastike na budističku ikonografiju. Kipovi od modrog škriljevca i štuka sačuvali su

se na mnogobrojnim malim stûpama što su ukrašavale samostane (sl. 517). Na njima je Buddha prvi put prikazan osobno; odjeven je nabranim grčkim plaštem, tijesno pripijenih nabora, i zauzima različite i simboličke stavove koji će konačno usmjeriti njegovu ikonografiju. Lice mu je obilježeno idealizmom i pripada apolonskom tipu kome su primiješani neki indijski elementi: izdužene ušne resice, ûrnâ (čuperak dlaka) među obrvama, pundža pretvorena u izbočinu na tjemenu (usnîša) (sl. 526). Tu ikonografiju s veoma figurativnom sklonošću obogaćuju likovi demona i genija.

b) Uporedo s grčko-budističkom umjetnošću, autohtona naturalistička estetika koja se pojavila još ranije, razvija se između I i III stoljeća n. e. u obliku tzv. *stila Mathûra* (predguptska umjetnost), koji prikazuje Buddhu, možda pod utjecajem grčko-budističke umjetnosti koja ju je svojom idealističkom estetikom najzad prožela.

Graditeljstvo u spiljama u središtu Indije ima ista obilježja kao i u prethodnom razdoblju.

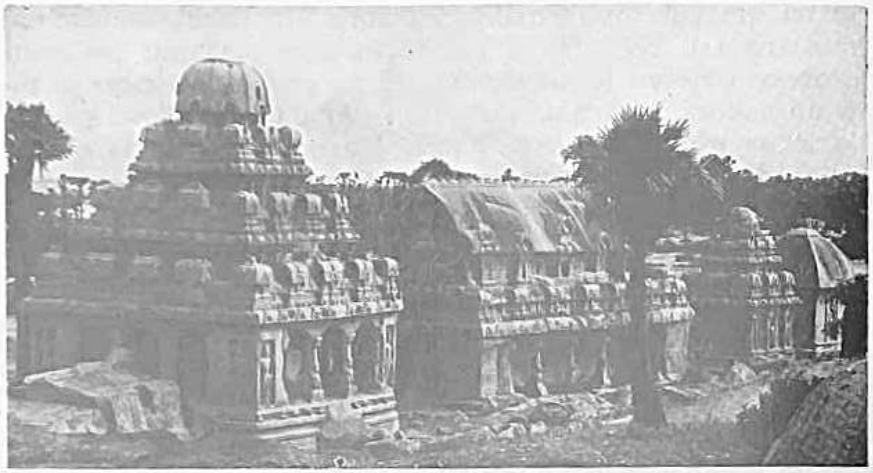
c) Na jugu Indije, na Dekanu, u Amarâvatiju, u dolini Krišne, razvija se između I i IV st. n. e. skulpturalni stil koji, možda zahvaljujući utjecaju grčko-budističke umjetnosti, gubi autohtonu naturalističku težinu i nastoji izraziti pokret: likovi se izdužavaju, trostruki obredni pregib tijela (*tribhanga*), koji se pojavio u razdoblju Sânši, savija se u ljupkim oblinama.

3) RAZDOBLJE GUPTA. IV—VI STOLJEĆE.

U razdoblju Gupta idealizam je u budističkoj plastici postigao pobjedu nad naturalizmom i vitalizmom prethodnih razdoblja. Na kipovima u obliku slobodnih reljefa u dolini Gangesa, na freskama i bareljefima u pećinama Adžante, u središtu Indije, umjetnici se trude da izraze božansku vedrinu, uzvišenost i mističku ljubav, a taj sadržaj izražavaju veoma otmjenim, klasičkim oblicima koji su u skladu s veoma strogo određenim kanonima. Buddhina ikonografija konačno je fiksirana u nekoliko tipova koji će se zatim izvoziti u vanjsku Indiju. Pećinsko graditeljstvo održava se i dalje, ali se ipak već tada pojavljuju pojedini hramovi na slobodnu prostoru.

4) RAZDOBLJE POSLIJE GUPTA. VII—VIII STOLJEĆE.

Akademsko sasušenje budističkog kiparstva u razdoblju poslije Gupta nadoknađuje se preporodom brahmanizma koji je potakao ponovni procvat autohtone sklonosti prema raskošnim oblicima i novu težnju prema golemome koja želi



528. Brahmanska umjetnost. VII st.
Rathe, vajane u hridini, u Mâvalipuramu.

izraziti veličinu bogova. Umjetnici ne oklijevaju da vajaju velike pećine (*Silazak Gangesa* u Mâvalipuramu, na jugoistoku, sl. 516; *pećine u Elefanti*, u srednjoj Indiji, VIII st.); kadšto daju tim blokovima arhitektonski oblik (*râtha u Mâvalipuramu*, VII st., sl. 528), pa se čak ne boje ni da poduzmu goleme radove iskapanja (*Kailâsa*, vajani hram iz VIII st., izrađen od iskopanog bloka, u *Ellori*). To je trenutak kad nam graditeljstvo u slobodnu prostoru, služeći se trajnom građom, zaista počinje ostavljati svjedočanstva. Pošavši od prvobitnih podataka gradnje u drvu i od iranskih utjecaja, to se graditeljstvo sve više indizira.

5) RAZVOJ BRAHMANSKE UMJETNOSTI. IX—XVII STOLJEĆE.

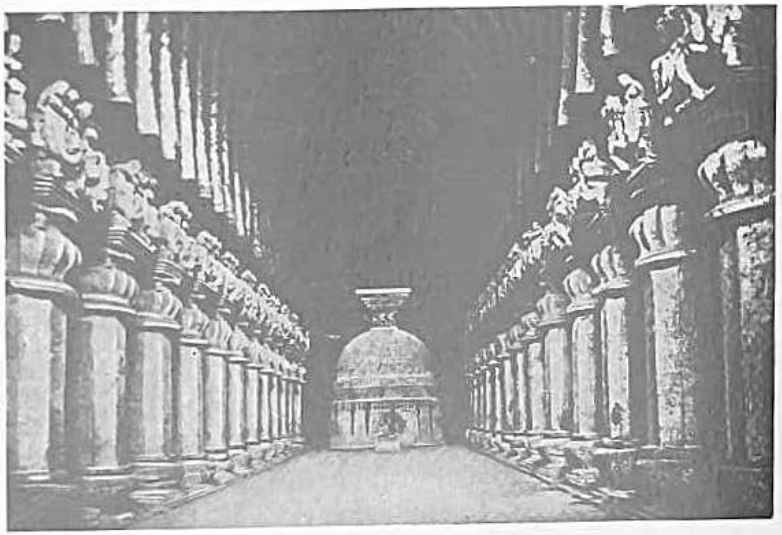
Dok je Indija u porječju Inda i Gangesa, koje su zaposjeli muslimani, prestajala živjeti životom velikog stvaralačkog žarišta, indijska je duša našla utočište na sjeveroistoku (Bengal i Orissâ) i na Dekanu. Odsječena od vanjskih utjecaja koji bi je mogli oživiti, ona se sada razvijala sama u sebi, iscrpavši brzo svoje stvaralačke mogućnosti. U tom razdoblju rasli su hramovi koji od jednostavne *celle* postaju građevine sa složenim planom. Razvijajući se u visinu, *cella* se na sjeveru pretvorila u *sikharu*, toranj gomoljasta oblika (*hram u Lingarâdži*, u Buvanešvaru; *Kadžuraho*, u Orissi, oko god. 1000), a na jugu u *vimânu*, hram piramidalna oblika (*Tandžore*, XI st.). Ta piramidalna konstrukcija, umnogostručena u obliku *gopure* i raspoređena na koncentričnim opkopima,

dat će tip velikoga hrama u Tandžori koji će se u XV stoljeću obogatiti šetalištem s kolonama, koje se zove *mandapa* (*Mandura*, najveći hram Indije, XVII st.). Najveći napor srednjovjekovnog graditeljstva je hram suncu u Konoraku (XIII st.) koji je ostao nedovršen; njegova je *sikhara*, koja se srušila, imala doseći 120 metara, ali i bez obzira na to, njena središnja dvorana visoka je i sad još 70 metara. Ukras te zgrade nema više nikakve likovne vrijednosti pa je još samo jednolik i dosadan nakit koji u Misori poprima uzburkana svojstva slična gotičkom »rasplamsanom« stilu. Ali ipak, dravidska umjetnost XI—XIV stoljeća proizvodi i dalje divne brončane kipove slobodnog reljefa, u srednjem formatu, na kojima osjećanje za ravnotežu, baštinjeno od estetike iz razdoblja Gupta, ublažava i čini otmjenom snažnu izbočenost pokreta; *Nâtarâdža* ili Šiva koji pleše i samim je svojim sadržajem najljepši izraz te ravnoteže (sl. 525).

Graditeljstvo

Indijsko graditeljstvo u trajnoj građi isključivo je vjersko; građevine u drvu i stare svjetovne zgrade nisu se sačuvale do naših dana. Budistički programi obuhvaćaju tri tipa: šaitija, vihâra i stûpa; građevine što su se sačuvale na slobodnu prostoru (stûpe) ili su izdubene u pećinama (šaitija i vihâra) doslovna su transpozicija arhitekture u drvu u kamenu građu. Stûpa ili moćnica (sl. 527) poploćan je tumulus nad kojim se diže jedan ili više kamenih suncobrana (znak dostojanstva) a opkoljen je kružnom balustradom koju probijaju četvora obilato izvajana vrata što se otvaraju na četiri glavne strane svijeta. *Šaitija* ili budistička crkva, kojoj je oblik možda donesen sa Zapada, bazilika je na središnjim i pobočnim lađama a završava se apsidom koja zaklanja u sebi malu stûpu ili *dagobu* (sl. 529 i 530). *Vihâra* ili samostan obuhvaća ćelije okupljene oko četvornog dvorišta u dnu kojeg je smješteno svetište; ona može biti izdubena u pećini, kao što je to u Ellori.

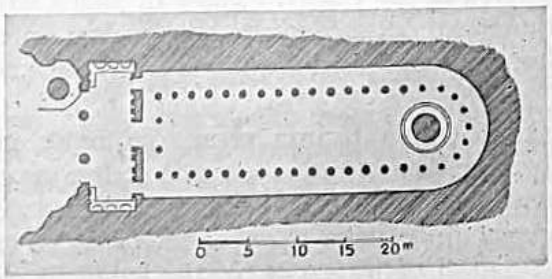
Brahmanska formula hrama veoma je nalik na formulu egipatskog hrama; ona u biti obuhvaća jednu četvornu *cellu* (*vimâna*), svetište idola, pred kojom je predvorje a njemu je zatim dodana hipostilska dvorana za vjernike (*mandapa*). U konačnoj formuli tu jezgru okružuju jedan ili više bedema s kojih se na pojedinim tačkama dižu tornjevi (*gopura*); ti bedemi zaštićuju hipostilsku dvoranu (sl. 532), dodatna sve-



529. Budistička umjetnost. II st. pr. n. e.
Unutrašnjost šaitije u Kârlîju.

tišta i sveta jezera, obrubljena galerijama i stepenicama (sl. 531). Kao i egipatski hramovi, brahmanski su se hramovi mogli razvijati beskonačno nicanjem sve novih elemenata u unutrašnjosti bedema koji su postajali sve širi.

Budući da Indija nije poznavala svodove od međusobno uglavljenih kamenova, isključiva upotreba pokrivanja na temelju slaganja kamenova postepenim uvlačenjem viših u odnosu na niže slojeve (*encorbellement*) navodila je graditelje da gomilaju građu u katovima što su se izdizali jedan nad drugim pa je tako nastajala piramidalna kompozicija (sl. 531). Uzastopni stupnjevi bili su ukrašeni smanjivanjem obujma samog spomenika pri čemu svaki stupanj kao da

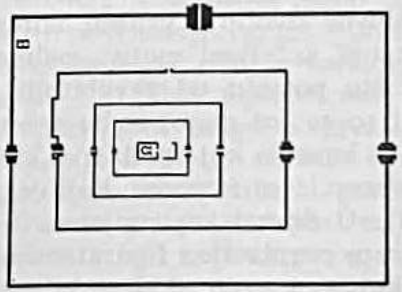


530. Budistička umjetnost. II—I st. pr. n. e.
Plan šaitije u Kârlîju.

531. Brahmanska umjetnost. XV st.
Gopura, vimâna i sveto jezero velikog hrama u Tinnevellyju.

niče, nalik na pupoljak, iz tijela same zgrade, koja čak i oko sebe sije izdanke do beskonačnosti, kao što svjedoči skupina u Buvanešvaru (sl. 523). Na dravidskim hramovima kompozicija se temelji na smanjivanju veličine, pa gopure postaju sve niže, sve do središnje vimâne koja je od svih tornjeva najmanja; iz toga proizlazi da je hram u cjelini moguće vidjeti samo s vrha jedne gopure.

Indijsko graditeljstvo pokazalo se nesposobno da stvori elemente originalne skale ukrasa. Ukrasni sistem najstarijih spomenika sastojao se od prijenosa tesarskih ukrasnih oblika u kamen i od obilnih pozajmica iz starog ahemenidskog



532. Brahmanska umjetnost. XVI st.
Plan bedema, gopure i svetišta u hramu u Šrirangamu.

533. Budistička umjetnost. II st. pr. n. e.
Jakšini, stupac na ogradi stûpe u Barhutu.
Kalkuta, India Museum

534. Brahmanska umjetnost. VII—VIII st., Ellorâ.
Stupovi u pećini br. 31.

535. Budistička umjetnost. II st. n. e.
Jakšini, stupac na ogradi stûpe u Mathurau.
Kalkuta, India Museum

arhitektonskog repertoara (zvonoliki kapiteli koji se razvijaju u gomolj, sl. 534, a kadšto je nad njima još nosiva greda ili kakva leđima oslonjena životinja; nadalje: baze zoomorfnih stupaca, basnoslovne životinje, grifoni, sfinge, sirene-ribe, sirene-ptice, kentauri, sučeljeni motivi, palmete, vijenci itd.). Među oblicima što potječu od prvobitnih tesarskih elemenata, a sačuvali su se još dugo, treba spomenuti stupac na kom leži greda ili konzola koja podržava krovište, i, nadasve, *kudu*, krovni prozorčić sa strehom, koji će postati lajtmotiv ukrasa (sl. 528). U dravidskoj umjetnosti posljednjeg razdoblja cio je hram preplavljen figurativnim kipovima u slobodnu reljefu koji pokazuju sklonost da nadomjeste ornamentalni ukras. Način kako su ti ukrasi raskošnim obiljem obasuli građevine pobuđuje dojam zbrke.

U odnosu prema kiparstvu, koje je postiglo razvoj dostojan najrazvijenijih umjetnosti, graditeljstvo Indije ostalo je na arhaičkom stupnju. Kao i primitivne kulture, Indija je tražila efekte snage bilo divovskim radovima na iskapanju ili divovskim nagomilavanjem građe. Veća sklonost prema gradnji izravnim vajanjem žive stijene, koja se očitovala u početku, bilo da se radilo o izdubljavanju (kripte) ili isijecanju u slobodnu reljefu (hridine-hramovi u Mâvalipuramu), pokazuje da je hinduski temperament bio sklon da građevinsku plastiku zamišlja kao srodnu plastici kiparskih oblika; panteistički genij Indije činio ju je slabo sposobnom za napor geometrijskog apstrahiranja što ga zahtijeva arhitektonska kompozicija. Hinduski hram sa svojim mnogostrukim bedemima, svojim totalnim ukrasom koji klija kao oblici neke prašume, okupljen oko svoje *vimâne* kao oko stožera, ipak je bio u skladu s programom dalekoistočnog hrama koji je trebalo da bude slika svemira, zamišljen i sam kao planina. Ali narod Khmer znat će ostvariti isti program u autentičnijem građevinskom duhu.

Figurativne umjetnosti

Kiparstvo je glavna umjetnost Indije. Klesanjem kamena njezin se naturalistički genij izrazio najsavršenije. Razvoj kiparstva od bareljefa u Barhutu sve do dravidskih bronci svjedoči o potpunom iskorištenju svih formalnih mogućnosti jedne umjetnosti; premda se grčko-budistička umjetnost razvijala na rubu sveukupne indijske umjetnosti i premda je još ovisna o helenističkoj estetici, ona se u nju skladno uključuje jer je donoseći hinduskom kiparstvu primjer Grčke ubrzavala razvoj koji joj je omogućio da prijeđe granice arhaizma u kom je zauvijek ostalo zatočeno graditeljstvo.

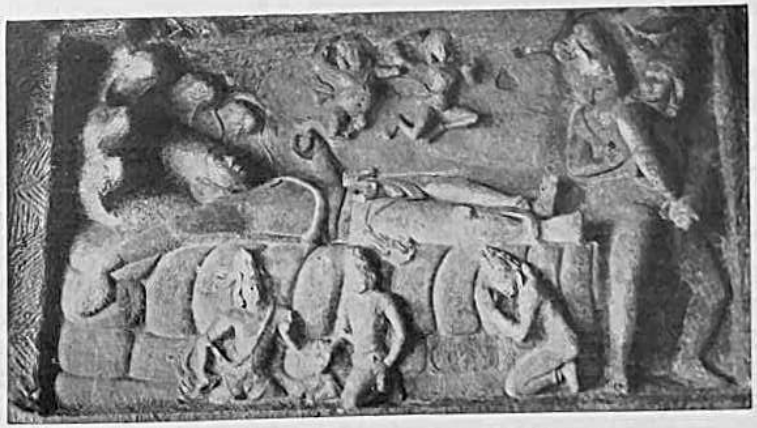
Hinduska plastika ipak je sačuvala jedno od obilježja primitivnih umjetnosti: nesklonost prema punom reljefu; budući da je vezana uz bareljef, ona je monumentalni umjetnički izraz, i to je čini više uporedivom s francuskom srednjovjekovnom plastikom negoli s grčkim kiparstvom. Ali njezina funkcija nije funkcija ukrasa; ona se ne priljepljuje na spomenik, nego ga apsorbira; građevinski spomenik zapravo je cio samo golemi slobodni reljef, izvajan na svim svojim površinama bez ijednog golog zida.

Tzv. *barhutski stil* (sl. 533), sa svojom modelacijom na zbitom planu, sa svojim spljoštenim, frontalnim prikazivanjem na bloku kamena koje ne pruža gledaocu mogućnost

536. Umjetnost Barhuta. II st. pr. n. e. San Maye.
(Zamisao Buddhe koji silazi u obliku slonića
u utrobu svoje majke).
Kalkuta, India Museum

da ugleda ma kakav profil, posjeduje svu snagu izgrađene umjetnosti već u trenutku kad je ona šiknula počinjući svoju egzistenciju; njezini oblici podsjećaju na prva djela romaničke umjetnosti u deambulatoriju crkve Saint-Sernin u Toulousu (sl. 627); perspektiva je dana u katovima, kao u svim arhaičkim civilizacijama koje vode brigu o čitljivosti oblika (sl. 536). Umjetnost stûpe u Sanšiju pokazuje bujnost romaničke umjetnosti u početku njezina rascvata; kao i u XII stoljeću na Zapadu, umjetnikov genij, preplavljen radošću stvaranja, izmislio je nove metamorfoze starih tema posuđenih sa Srednjeg istoka, ali njegove oblike nadima bogatija sočnost, svojstvena tropskom životu; na *jakšinima* kanon hinduske ženske ljepote, koji je u Barhutu još ukočen, poprima svu svoju gipkost i čulnost: trostruki pregib tijela *(tribhanga)* izražava ritam plesa, grudi su okrugle, a bedra vitka i izlaze iz široke zdjelice. U likovnom pogledu, u modelaciju u obliku neravne plohe bez profila, koja možda potječe od kiparstva na slonovoj kosti, upleće se kod prikazivanja životinjskih i ženskih likova neka sklonost prema okruglim oblicima, mesnatim i čulnim kao voće. Pa ipak, kao i na najljepšim kompozicijama romaničke umjetnosti (Moissac), kipar još uvijek poštuje površinu zida koju svojim dlijetom prije oživljava nego što bi se moglo reći da želi postići ispon reljefa u prostoru. Taj razvoj potpuno je ostvaren u *stilu Mathura* (I—IV st. n. e.); modelacija je sva u razbludnim oblinama i postizava neku putenu snagu kakvu Indija više nikad neće nadmašiti (sl. 535). Uporedo sa školom stila Mathura razvija se škola *Amarâvatî* (II—IV st. n. e.); ona ostaje podložna plošnosti zida i modelaciji u obliku neravne plohe, a svojom sklonošću prema izvijuganim pokretima sjeća na grozničavost burgundske romaničke umjetnosti (sl. 537). Smiješak što se širi po licima, plesni ritmovi likova, kako u stilu Mathura, tako i u stilu Amarâvatî, pršte optimizmom što ga je donijela oslobodilačka religija.

537. Budistička umjetnost. II—III st.
Žene na koljenima pred Buddhinim prijestoljem.
Bareljef iz Amarâvatîja.



538. Brahmanska umjetnost. VII st.
Višnuov san. Pećine u Elefanti.

539. Budistička umjetnost. IV—V st. Buddha iz Mathure.
Mathura, Muzej

540. Budistička umjetnost. VI st. Lijepi Bodhisattva.
Adžanta, pećina I.

Estetika razdoblja Gupta zaustavila je tu groznicu; ona je uporediva s estetikom prvog razdoblja gotičke umjetnosti i ima njezino moralno i plastičko značenje. Kao i ona, i estetika razdoblja Gupta rodila se iz volje da se stvaraju svete slike i da se ublaženim stavovima i pojednostavnjenom modelacijom ostvari izraz božanske vedrine i milosrđa; kao što je gotička umjetnost stvorila zapadni tip Krista, tako je i umjetnost Gupta fiksirala tip Buddhe.

Orijentalisti se ne slažu među sobom u odgovoru na pitanje da li se taj klasicizam izgradio spontano ili se, kao što se čini da je vjerojatno, okoristio grčko-budističkim iskustvom. Umjetnost *Hadda* okrenuta je prije prema Zapadu nego prema Istoku, pa je ona možda posljednji smiješak Grčke što se sačuvao na jednom otočiću na granicama antičkoga svijeta; izvanredna srodnost tih likova s djelima francuske gotike XIII stoljeća dokazuje da postoje stalni zakoni u stvaranju oblika (sl. 517 i 518); s deset stoljeća vremenskog razmaka susret jedne mističke religije sa zapadnjačkim likovnim osjećanjem prouzrokovao je rađanje sličnih oblika.

Želja za apstrakcijom unijela je u *kiparstvo razdoblja Gupta* malko suhoparnu, pseudo-bizantinsku stilizaciju (frontalni položaj, konvencionalna modelacija nabora, impersonalnost lica, sl. 539). Možda je i gandhârski utjecaj također kriv što je donio formalizam, tuđ Indiji, koji je paralizirao slobodni razvoj autohtonog temperamenta. Od toga utjecaja ostale su sačuvane zidne slikarije razdoblja Gupta (pećine Adžanta) koje treba smatrati najvišim izrazom budističke duhovnosti (sl. 540). Ta su djela danas veoma istrta i teško čitljiva, ali su, više negoli kipovi, sačuvala tradicionalnu gipkost. Ljupkost arabesaka poprima ovdje značenje neke mističke nježnosti. U skladu s istočnjačkom estetikom koja sve gleda u neprekidnom odvijanju, različiti prizori u jednoj i istoj sobi ulančavaju se jedni na druge, pa su više povezani negoli odvojeni osobama koje sudjeluju u dva susjedna sadržaja.

Brahmanska umjetnost bila je naoružana izražajnim postupkom koji se obogatio višestoljetnim iskustvima. Odbacivši apstrakciju razdoblja Gupta, ona će u svojim remek-djelima (*Elefantâ*, VII st., sl. 538; *Mâvalipuram*, VII st., *Ellorâ*, VII—VIII st.) ponovo naći onu snagu što je imaju stvaralačka djela u svom početku, a pri tome se ipak okoristila likovnim tekovinama umjetnosti koja je dosegla zrelost klasicizma. Ali evanđeoska ljupkost budizma iščezava ustu-

541. Brahmanska umjetnost u Misori. XII st.
Krišna svira frulu.
Kalkuta, India Museum

pivši mjesto nadljudskim slikama primitivnih religija. U X i XI stoljeću, u Orissi, čini se da se hinduska plastika, svojim djelima koja kipte čulnošću, vraća izvorima umjetnosti Mathurâ, dok u XII stoljeću, na pretrpanim bareljefima u Misori, groznica jedne umjetnosti u opadanju doživljava neku vrst kritičkog razbuktavanja nalik na gotički rasplamsani stil (sl. 541). Poslije toga veliko monumentalno kiparstvo propada i pretvara se u dekorativni obrt. Pa ipak, počevši od X pa gotovo sve do XVII stoljeća Dekan će proizvoditi divne brončane kipiće na kojima neočekivani smisao za arabeske želi ukrotiti običajnu bujnu oblinu obujmova. Odlučnost linije, unutrašnja energija nervozne modelacije, veličina simbolike združena s ekspanzivnom snagom čine neke od Nâtarâdža XII stoljeća, koje predočavaju kozmički ples Šive, djelima tako savršena oblika kakvih ima malo u indijskoj umjetnosti i koja su srodna najprofinjenijim tvorevinama talijanske renesanse ili kineske umjetnosti (sl. 525).

2. Ekspanzija indijske umjetnosti

Kulturna ekspanzija Indije pomorskim putem u Insulindiju i Indokinu uspoređivala se s kulturnom ekspanzijom Grčke. I zaista, slična pojava ostvarila se i u pogledu Grčke kao i u pogledu Indije. Narodima među koje je prodirala, Indija je donosila, u isto vrijeme s vjerskim izrazima, također i klasični rječnik slika, arijski po svom duhu, a to je značilo naturalističan. Ali autohtoni temperamenti reagirali su na unesenu kulturu, pa se indijska estetika »orijentalizirala«; izgubivši donekle svoje prvobitno obilježje, oblici su se najzad azijatizirali smjerajući prema susjednim izrazima Kineza. U općenitom smislu, hinduski je naturalizam suzbijala ona sklonost prema stilizaciji koja je jedan od duhovnih oblika svih azijskih kultura koje privlači apstrakcija.

Umjetnost na Javi

Taj je razvoj naročito zamjetan u umjetnosti otoka Jave. U prvom razdoblju koje se proteže od VIII do X stoljeća, umjetnička kultura koja se izgradila na istočnom dijelu otoka podvrgava se indijskoj estetici, kojoj je nametnula još pročišćeniji klasicizam. Hramovi su jednostavna svetišta-piramide, često malih dimenzija (sl. 542); to su odmjerene i uravnotežene kompozicije, na kojima smisao za građevinski spomenik podvrgava svome strogom zakonu određeni skulpturalni oblik, a taj je u Borobuduru budistički a u Prambananu brahmanski; kipar nastoji ostvariti naturalistički ideal razdoblja Gupta, obuzdan voljom da se idealizira. Najljepši spomenik Jave je golema *stûpa u Borobuduru* (druga polovina VIII st.); to je jedinstvena građevina svoje vrste koja na više terasa što se izdižu u katovima nosi *dagobe* u obliku išupljikanih zvonika i 504 kipa Dhyâni-Buddhe u nišama; frizovi bareljefa koji opširno pripovijedaju Buddhinu povijest sadrže 2000 slika što se nižu u dužini 6 kilometara. Premda likovi Dhyâni-Buddhe podsjećaju na idealizam razdoblja Gupta, umjetnost frizova više je nalik na slobodniju umjetnost fresaka u Adžanti; nigdje nije mistička nježnost »velikih kola« izražena sa više čovječnosti i blagosti nego u tim mladenačkim oblicima koji, izgubivši bujnost indijskog kanona, teže prema ljupkoj izduženosti (sl. 543). Ta se umjetnost razvija u Prambananu u profinjenost i mondeno prenemaganje. Poslije jednog prekida koji je, nema sumnje, u vezi s nekim razdobljem nemira, javanska se civilizacija na istoku otoka u XI stoljeću preporađa; ta renesansa proizvela je svoje najznačajnije umjetničke spomenike u XIII i XIV stoljeću. Tada pobjeđuje indonezijska tendencija i očituje se hijeratizmom, isjeckanom stilizacijom po uzoru na kinesku umjet-

542. Umjetnost otoka Jave. Hram u Tžandi Pavonu.

543. Umjetnost otoka Jave. Druga polovina VIII st. Začeće Buddhe. Stûpa u Borobuduru.

nost i ukus sklon nakaznostima. Tu je umjetnost razorila muslimanska provala i ona se sklonila na otok Bâli gdje se očuvala sve do naših dana.

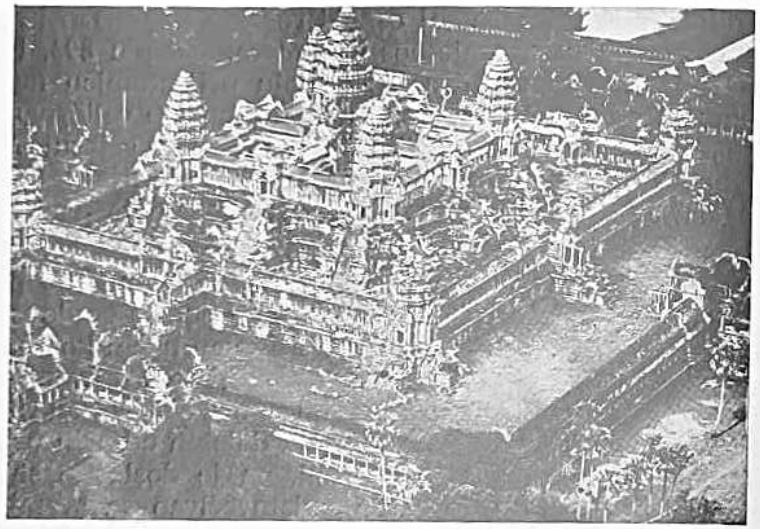
Preopterećena maštom koja je čudesno stvaralačka u pogledu oblika ali koja je, kako se čini, bila nesposobna da zamisli ma šta što se ne zasniva na nekom podatku iz prirode, Indija je bila paralizirana u stvaranju pravog graditeljstva. Zemlje koje su se pokoravale Indiji i koje su od te svoje matične civilizacije primale već gotov kanon ideja i stil slika, mogle su se prepustiti spekulacijama na području građevinskih spomenika. Java je stvorila divne i čiste spomenike u skladu sa svojom estetikom koja je bila sklonija ljupkosti negoli golemome. Narodu Khmer dugujemo najljepše i najveličanstvenije građevinske cjeline na cijelom Istoku.

Umjetnost Khmera

Premda je kraljevstvo Khmer (Kambodža), čini se, postojalo već u III stoljeću, najstariji sačuvani spomenici nastali su od VI do VIII stoljeća (takozvana predangkorska umjetnost). Veličanstvena sudbina toga kraljevstva seže unazad na kraj VIII stoljeća; godine 802. je kralj Džajavarman II na jednoj planini utemeljio kult diviniziranog kralja koji je vladar cijeloga svijeta; na toj osnovi rodila se zamisao hrama-planine, svojstvena umjetnosti Khmera. Između 893. i 910. izabrao je kralj Jasovarman za svoju prijestolnicu naselje Angkor koje će biti obogaćeno neprekidno sve veličanstvenijim spomenicima; dva najljepša među njima jesu: *hram Angkor Vat* (prva polovina XII stoljeća) i hram *Bajonu* (XIII st.). Sijamsko osvojenje prouzrokovalo je naglu propast.

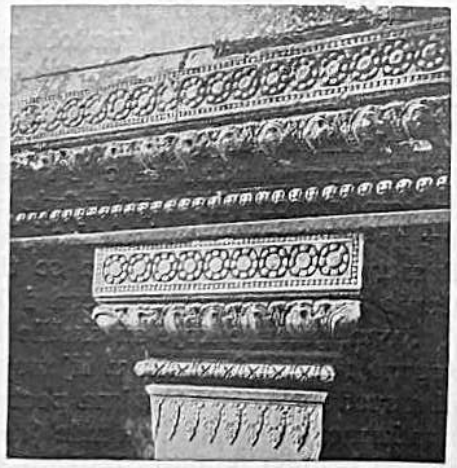
Narod Khmer jedini je na cijelom Istoku dokazao pravu graditeljsku genijalnost; bio je kadar da podiže gradove prema temeljnom planu, da na monumentalan način komponira gradske cjeline; stvorio je tip hrama koji se s pravom može uporediti s najljepšim građevinskim zamislima. Narod Khmer bio je pozitivniji od Indijaca, uvijek dalekih od svih preciziranja koja skučavaju razvoj misli, pa je doslovno shvatio kanonski propis koji je hram poistovećivao sa svemirom; stoga su njegovi graditelji izumjeli hram-planinu. Preuzevši indijske gopure, stvorili su zamisao da ih raspoređuju simetrički i da ih u katovima naslažu u stupnjevite piramide, tako da se cijela građevinska kompozicija postepeno dizala sve do središnje vimâne koja je bila sklonište za kip boga-kralja u kom se, u obliku »kraljevskoga linga«, suptilizirala kraljevska duša. Oko toga stožernog hrama-planine u zrakastu rasporedu dižu se druga svetišta u obliku tornja, posvećena precima (sl. 544). Taj središnji plan sa uzastopnim bedemima, koji podsjeća na srednjovjekovnu tvrđavu, savršeni je simbol monarhijske teokracije kako su je zamislili u Khmeru; svrsishodnost zamisli da sami sebi posvećuju hram izazvala je oponašanje i kod vladara idućih razdoblja, pa to objašnjava razvijenost graditeljske umjetnosti u tome kraljevstvu.

Svi elementi kompozicije i sami su zamišljeni prema načelima građevinske plastike. Tornjevi su podignuti na krstolikom, dobro raščlanjenom planu; kadšto je svako njihovo lice ukrašeno divovskom glavom koja pobuđuje snažan monumentalni dojam; te su glave golemi simboli kralja, identificiranog s bodhisattvom Lokešvarom, pa se time potvrđuje njegovo uključenje u kozmologiju nebesa i kraljevstva. U unutrašnjosti bedema, galerije koje su služile kao biblioteke ili teološke dvorane raspoređene su u lijepoj perspektivi i okrunjene lažnim svodovima, dobivenima postepenim uvlačenjem viših nizova kamena u odnosu na niže (*encorbellement*) pri čemu su njihovi bridovi pomno ožbukani tako da se dobiva oblik slomljenog poluvaljkastog svoda. Khmeri su bili kadri da zamisle sistematsku ljestvicu ukrasa, dok je u



544. Umjetnost naroda Khmer. Prva polovina XII st.
Hram u Angkor Vatu.

Indiji ukrašavanje uvijek bilo samo skup zbrkanih oblika; još su bolje znali disciplinirati ukrašavanje vijencima (modenaturu) koje su indijski graditelji rasipali u neredu i izobilju; oni su otkrili zakone o kombiniranju profila koji najbolje mogu istaći efekte građevinskog spomenika; njihovo osjećanje građevinske logičnosti bilo je toliko da su na stup-



545. Umjetnost naroda Khmer. Prva polovina XII st.
Hram u Angkor Vatu. Kapitel jedne galerije u prvom bedemu.

546. Umjetnost naroda Khmer. Prva polovina XII st.
Mimohod kralja Sujavarmana II. Hram u Angkor Vatu.

cima galerija u Angkoru ponovo pronašli profile dorskog pilastra (sl. 545).

Khmersko kiparstvo bilo je gotovo isto tako obilno kao i kiparstvo u indijskim hramovima, ali se ono raspodjeljuje prema nužnosti građevinske kompozicije. U unutrašnjosti galerija, Khmeri su oblagali zidove golemim, veoma plosnatim bareljefima koji poštuju plošnost zidne površine premda je oživljavaju (sl. 546). Na tim djelima oblici su podložni ritmičkom redoslijedu, potpuno nepoznatom u indijskoj umjetnosti (sl. 547); ponavljanje istih oblika u beskonačnom

547. Umjetnost naroda Khmer. Druga polovina XII st.
Bajonski stil. Friz u Apsari.
Pariz, Musée Guimet

nizu karakteristična je crta azijatskog duha. Plamenasta izvijuganost kontura, prevladavanje arabeski (frizovi apsarâ) u umjetnosti Bajona otkrivaju sve veću prevlast azijatskog temperamenta i kineskih srodnosti.

Khmerska umjetnost stvorila je divne kipove u slobodnom reljefu. Hijeratizmom svojih frontalnih položaja, stilizacijom skraćenih reljefa, ta djela, koja su toliko daleka hinduskom naturalizmu, podsjećaju na egipatsku umjetnost; odlikuju se veličinom i arhitektonskom ravnotežom. U razdoblju bajonske umjetnosti cvate na licima sklopljenih očiju slavni »angkorski smiješak«, izraz vjerske gorljivosti i blaženstva što ga duši donosi poistovećenje s Buddhom. Taj smiješak osvjetljava bez razlike lica arijskog, indijskog ili drugih, više azijatskih tipova, s bademastim očima, s oštro izraženim obrvama i debelim, u luku svinutim usnama. Stvaralačka mašta, stvoriteljica čudovišta (*nâga, garuda,* stilizirani lavovi) također potvrđuje srodnost angkorske umjetnosti s Kinom; sijamska provala ubila je khmersku umjetnost i time, nema sumnje, onemogućila njezinu još izrazitiju azijatizaciju.

Oblici što ih je stvorio narod Čampa (Anam) srodni su oblicima khmerske umjetnosti. Sijamu zahvaljujemo prije svega kiparstvo u bronci koje se odlikuje veoma hijeratskim karakterom, pa je tu azijatizacija doprla dalje nego na Javi i u Kambodži; najbolji elementi nastali su od XIII do XIV stoljeća.

DRUGI DIO. KINESKO ŽARIŠTE

1. Kina

Historijske okolnosti

Premda je Kina golemom obalom otvorena prema Žutom i Kineskom moru, njezina kultura ima kontinentalni karakter. Iako je od ostalog dijela Azije odsječena Tibetskom visoravni, ona je bila orijentirana prema unutrašnjosti zbog potrebe da se neprestano brani od nomadskih naroda iz stepskih oblasti koji su je napadali sa sjevera, preko Mongolije; znatne su teškoće ometale njezin saobraćaj sa Zapadom; posrednik u tom saobraćaju bile su oaze u Turkestanu, tome raskršću među svjetovima preko koga je prolazio svileni put; ušavši kroz Kašgarski prolaz iz Afganistana, taj je put završavao na vratima Kine, u Tuen-Huangu. Zadržavanje nomada na sjevernim granicama i posjedovanje zapadne oblasti Turkestana bile su glavne brige careva. Kina je veoma plodno ratarsko područje; ona se u biti sastoji od velikih naplavnih ravnica triju velikih rijeka koje se ređaju od sjevera prema jugu: Hoang-Ho (Žuta rijeka), Jang-Ce (Modra rijeka) i Si-Kjang. To golemo područje, kadšto ujedinjeno pod istom vlašću, a kadšto razdijeljeno na više država, bilo je u rasnom i vjerskom pogledu veoma jedinstveno, a tu jedinstvenost potvrđuju još i zajednički jezik i isto pismo. Povijest Kine neprekidno je smjenjivanje sužavanja i proširivanja. Kad je neka dinastija uspjela da ujedini Kinu u jedinstveno carstvo, nužnost da održava barbare na odstojanju primoravala ju je da vodi politiku širenja; ali prije ili poslije nailazila bi neka nomadska provala koja je, uz pomoć klica unutrašnjeg rasula, raskomadala to carstvo; autohtona dinastija povlačila bi se u neku unutrašnju pokrajinu (Sečuan) ili na jug, dok bi barbari, vrlo brzo pretopljeni u Kineze, osnivali novu sjedilačku državu koja je i sama ponekad preuzimala zadaću da obnovi kinesko jedinstvo. To vječno stanje uzbune bilo je veoma povoljno za razvoj kineske civilizacije, jer je pobijalo sklonost prema inerciji, svojstvenu njenoj tradicionalnoj filozofiji, jer ju je periodički pomlađivalo novim snagama i održavalo u dodiru s vanjskim svijetom. Područje ekspanzije kineske kulture bilo je usmjereno morskim putem prema Japanu a kopnenim putem prema Burmi, Indokini i Insulindiji, gdje će se ona susresti s hinduskom kulturom.

Kineska vjera u biti je zasnovana na vjerovanju u magički sklad između ljudskog i svemirskog poretka; taj sklad održava se obredom kojim kao vrhovni redatelj upravlja poglavar države, car; ta je vjera nacionalizirani produžetak veoma starog stadija ljudskih vjerovanja koje ne iskazuje počast personificiranim bogovima nego čovjeka podvrgava svemirskim silama kojima upravlja Nebo, vladar Gornjega svijeta; a njegov opunomoćenik je zemaljski vladar. Štovanje predaka pridonosi održavanju univerzalnog sklada pretvarajući njihove duše u blagotvorne sile. Moral te praktičke religije bio je svjetovni moral; u VI st. pr. n. e. formulirao ga je filozof Konfucije koji će nadahnjivati sve etatističke teorije kasnijih obrazovanih ljudi; iz tog će se morala roditi filozofski humanizam koji je osnovao načelo kontinuiteta kineske civilizacije. Ali uza sve to, kinesku su dušu napastovala mistička učenja koja su razvila njegove spiritualističke nagone. Taoizam, o kom se misli da ga je osnovao Lao-Tse koji

je vjerojatno živio u VI st. pr. n. e., nagovara dušu da se oslobodi čulnoga i na dnu same sebe nađe načelo svoje čiste biti koja je u skladu s načelom univerzalnog poretka (Tao). Tu mistiku koja je imala velik utjecaj na slikarstvo usvajali su i provodili u svom životu redovnici. Budizam je u Kinu, u I stoljeću n. e., unijela dinastija Han, a učvrstio se u mističkom obliku »velikih kola« kad ga je u V stoljeću tatarska dinastija Vei proglasila državnom vjerom. Previše intelektualiziranoj kineskoj duši budizam je donosio korekture svojim svojstvom religije ljubavi koja se osnivala na povjerenju u milosrđe bodhisattvâ: *Metreja*, vladara beskonačne svjetlosti i gospodara u raju, i *Avalokitešvara*, koji se u Kini pretvorio u božicu Kuan-Jin, beskonačno milosrđe. Takozvana sekta kontemplacije (dhijana — na sanskrtu, čan — na kineskom) združila se s taoizmom, pa je prionula da intuitivnim putem nađe bit poistovećenja s Buddhom u dnu ljudskog srca. Kineska misao usmjerena je dakle uvijek, premda različitim putovima, prema nekoj vrsti monizma, to jest prema vjerovanju u jedinstvo svih bića i svih stvari u univerzalnom bitku, pri čemu smatra da su razlike među individualnostima samo pojavnosti, samo obmane naših čula. Taj je intelektualizam, uz pomoć krajnje profinjenosti osjetnih dojmova, navodio Kineze da od umjetničkih djela traže čistoću oblika u većoj mjeri nego što je to tražio ma koji drugi narod; najviše umjetničko uživanje donosi Kinezu kad rukuje nekim predmetom od žada koji svojim do krajnosti jednostavnim oblikom i kao nauljenim opipom — a isto tako i svojim magičkim značenjem — donosi duši neku vrstu ekstaze koja ga otkida iz svijeta pojavnosti.

Razvoj kineske umjetnosti

1) PRETHISTORIJA

Više nalazišta u sjevernoj Kini otkrilo je postojanje neolitskog lončarstva koje svojim ukrasom u obliku trakastih spirala podsjeća na egejsko ili srednjoevropsko lončarstvo, čime se potvrđuje stanoviti kontinuitet neolitskih civilizacija.

2) ANTIČKA KINA. — DOBA ČANG ILI JIN (XVI—XII st. pr. n. e.). DOBA ČOU (XI—III st. pr. n. e.)

Iskapanja u Siao-Tuenu, u Honanu, i u Ngan-Jangu (sjeverna Kina) iznijela su brončane posude, rezbarene i vajane kosti, predmete od žada, nekoliko zoomorfnih kipova od mramora iz vremena najstarije historije dinastije Šang. Ta umjetnost simboličkog značenja nastavila se u vrijeme dinastije Čou (sl. 548) koja se završava feudalnom anarhijom u takozvanom razdoblju zaraćenih kraljevstava (V—III st. pr. n. e.), sve dok nije Če-Huang-Ti, osnivač kratkotrajne dinastije Cin (221—207), prvi put ujedinio cijelu Kinu. Upravo tome caru zahvaljujemo gradnju slavnog Kineskog zida, bedema protiv mongolskih barbara. Umjetnost toga doba može se smatrati izrazom visoke kulture bronćanodobne civilizacije koja se tada prostire cijelim eurazijskim kontinentom (izuzev žarišta na Sredozemnom moru). Umjetnička operacija vezana je tu u biti na magičku funkciju; predmeti koje ona obrađuje obredni su predmeti: brončani kotlići posve određena oblika i namjene (služili su za obredna polijevanja i žrtvovanja, sl. 549); rezbarene kosti koje su služile za vračarske djelatnosti; predmeti od žada, namijenjeni različitim svrhama; jedni od njih bili su amuleti a drugi znakovi moći (sjekire, noževi, helebarde) što su se dijelili dostojanstvenicima; najznačajniji su kozmički simboli koji su služili za žrtvovanja (probušena okrugla ploča — *pi* — simbol neba, sl. 550; cilindar umetnut u pravokutnik — *tsong* — simbol zemlje; pačetvorinasta ploča uspravljena vertikalno, sa znakom Velikog medvjeda — *kvei* — simbol planine). Ti predmeti ne nose nikakva ukrasa a svoju ljepotu zahvaljuju samo svome čistom obliku i kvaliteti materije žada, tvrdog kamena koji je za Kineze bio simbol čiste biti. Kotlići su bili prekriveni

548. Starinska kineska umjetnost. Srednje Čou-razdoblje. Tigar. Bronca.
Harvard, Fogg Art Museum

549. Kineska umjetnost. Razdoblje Šang. Oko XII st. pr. n. e. Obredni zoomorfni kotlić od bronce.
Washington, Freer Gallery

stiliziranim ukrasom koji ima obredno i pomirbeno značenje. Koncentrirani dinamizam toga ukrasa očituje se iskrivudanim, valovitim linijama nalik na plamenove, kako je to karakteristično za razdoblja Zaraćenih kraljevstava i razdoblja Cin.

3) SREDNJOVJEKOVNA KINA

Srednjovjekovna Kina povijest je peripetija velikog carstva što ga je osnovala dinastija Cin. Ona počinje snažnom monarhijskom, teokratskom i kulturnom centralizacijom u vrijeme dinastije Han (202. pr. n. e. — 220. n. e.) a završava propašću te dinastije pod udarcima barbarske provale koja je Kinu ostavila u stanju raskomadanosti i krajnje zbrke sve do dolaska dinastije Tang (618—906) koja je obnovila jedinstvo carstva. Poslije kratkog razdoblja anarhije (907—960), dinastija Sung ponovo je Kinu ujedinila, ali je to potrajalo kratko vrijeme (960—1126), jer su je uskoro Mongoli skučili samo na južna područja (1127—1279). Oni su najzad ujedinili Kinu u svoju korist (dinastija Juan, 1280—1368).

a) *Razdoblje Han* (202. pr. n. e. — 220. n. e.)

Dinastija Han stvorila je političko, kulturno jedinstvo i civilizaciju kineskog carstva; taj pothvat poprimio je već karakter obnove dinastičkih tradicija i Konfucijeve filozofije koje su srušili vladari iz kuće Cin; bilo je to u skladu s ritmom, svojstvenim Kini, za koju svako stremljenje prema budućnosti treba da crpe nadahnuće iz prošlosti. Politika ekspanzije u Aziji što je provodi dinastija Han otvara Kinu vanjskome svijetu; u vezi s tim u Kinu prodiru sa sjevera utjecaji stepske umjetnosti koja prikazuje životinje (ta je umjetnost već prodirala onamo u vrijeme Zaraćenih kraljevstava), a preko Turkestana (što ga je osvojio general Pan Čao) iranski utjecaji i budistička vjera. Glavni grad dinastije Han bio je najprije Čang-Ngan (nekadašnji Si-Ngan-Fu), u pokrajini Honan, a zatim Lo-jang, smješten istočnije u istoj pokrajini.

Poslije dugotrajnog magičkog i simboličkog razdoblja antike, razdoblje Han donosi smirenje koje se očituje pojavom figurativne umjetnosti (sl. 550). To su oni oblici, nedavno preuzeti iz prirode, što ih umjetnost razdoblja Han nastoji definirati u obliku velikih sinteza, napose kipovima od pečene zemlje s grobnom namjenom.

b) *Političko mrvljenje. Razdoblje »Šest dinastija«* (220—618. n. e.)

Pošto je carstvo Han propalo pod udarcima prevrata, Turko-Mongoli su osvojili sjevernu Kinu i ondje stvorili nekoliko kraljevstava, dok su na jugu nacionalne dinastije zadržale autohtona obilježja. Umjetnost razdoblja »Šest dinastija« izražava se nekim grozničavim stilom. Dotle je, na sjeveru, pokinežena tatarska dinastija Vei u V stoljeću uzdigla budizam na položaj državne vjere (god. 453). Budizam je donio

550. Kineska umjetnost. Razdoblje Han. 202. pr. n. e. — 220. n. e. Pi, simbol neba.
Priv. zbirka

ikonografske narudžbe iz kojih će se roditi veliko monumentalno kiparstvo; ono preuzima svoje teme i svoj stil od budističke umjetnosti Turkestana koja je i sama proizvod kombinacije grčko-budističkih i iranskih utjecaja s ikonografijom razdoblja Gupta. U tom razdoblju izvajane su u Honanu *pećine* u *Jun-Kangu* (453—515) a zatim one u *Long-Menu* (495—762); u tim pećinskim kipovima i u budističkim stilovima istoga razdoblja grozničava se energija kineske duše smiruje i sad izražava blaženstvo mističkog zanosa; to je jedini trenutak kad se na licima kineske umjetnosti pojavljuje smiješak. Posljednji i najuzvišeniji mistički cvijet te umjetnosti procvao je u razdoblju dinastije Suei (589—617) koja je za trideset godina ujedinila Kinu.

c) *Carstvo Tang* (618—906)

Realistički duh razdoblja Tang uništio je smisao za božansko i izgradio najnaturalističniju umjetnost što ju je Kina ikad doživjela. Pozitivizam te osvajačke dinastije koja je zahvaljujući svojoj vojnoj moći dva stoljeća očuvala snažnu političku ujedinjenost Kine izrazio se procvatom kiparstva u visokom reljefu koje je tada postalo glavna umjetnost (sl. 555), pa svojim stilom nadahnjuje sve druge (ukras na brončanim zrcalima posve je neskladan zbog svoje snažne modelacije koja je sasvim nerazmjerna s njihovim dimenzijama). U tom razdoblju bujno se razvija i slikarstvo. Općenito, estetika razdoblja Čang široko je otvorena vanjskim utjecajima, u vezi s osvajanjima carstva, ali je ponešto tuđa autohtonoj kineskoj duši.

4) DINASTIJA SUNG (960—1279) I DINASTIJA JUAN (1280—1368)

Poslije razdoblja anarhije vladari iz dinastije Sung ujedinili su Kinu, ali za kratko vrijeme. Napustivši pod pacifističkim i tradicionalističkim utjecajem klase obrazovanih ljudi politiku obrambenih osvajanja koju je vodila dinastija

551. Crtež »tao-tie«-a, prema kineskoj bronci iz razdoblja Čou.
552. Crtež »lei-ven«-a, prema kineskoj bronci iz razdoblja Čou.

553. Kineska umjetnost. Razdoblje Tang. VIII st. Glava Bodhisattve iz Tien-Long-Šana.
New York, Metropolitan Museum

Tang, carevi kuće Sung bit će uskoro skučeni na područje južne Kine gdje im je prijestolnicom postao grad Hang-Čeu (1127). Ti carevi nisu imali smisla za politički realizam; bili su to obrazovani ljudi i diletanti, »okrunjeni sanjari« koji će svu svoju brigu posvetiti pjesništvu i slikarstvu. Dekadansa reljefnih umjetnosti jasno izražava tu degeneraciju vrlina energičnosti i realizma, dok je slikarstvo, zauzevši prvo mjesto, stavilo svoj gipki jezik na raspolaganje intelektualističkim i metafizičkim spekulacijama (sl. 561). U glavnom gradu Kai-Fongu, a zatim Hang-Čeu, sakupljala se riznica umjetnosti što su je sabirali car i njegovi dvorjani; kritičari umjetnosti pišu povijest umjetnika prošlosti i ocjenjuju umjetnike svoga vremena; Akademija Lijepih umjetnosti, koja obuhvaća sekciju za slikarstvo i sekciju za krasopis, prima u svoj krug najodličnije umjetnike; teme slika podvrgavaju se natječajima.

To društvo, razmekšano profinjenošću običaja i slašću života, gubi smisao za svoje vlastito održanje. Strahovita bujica džingiskanida neće imati mnogo muke da pomete to nemoćno carstvo ujedinivši ponovo cijelo područje Kine pod vlašću mongolskih careva (dinastija Juan, koja je smjesta Kini vratila realističnu umjetnost sa životinjskim i vojničkim temama).

5) MODERNA KINA. — DINASTIJA MING (1368—1644) I DINASTIJA CING (1644—1912)

Doba zaista stvaralačke kineske umjetnosti završava se razdobljem Sung. Duh tradicionalističke restauracije što ga je sa sobom donijela autohtona dinastija Ming, pošto je preotela Kinu od Mongola, unio je u umjetnost akademizam koji će za vrijeme mandžurske dinastije Cing još samo ojačati. Evropska moda kineskih predmeta koja je zavladala za vrijeme te dinastije ubrzala je dekadansu pojačavajući sklonost prema slikovitim malim ukrasnim predmetima. Omiljela umjetnost razdoblja Ming i Cing je keramika. Graditeljska djela ranijih razdoblja sačuvala su se do naših dana samo u veoma malom broju, pa gotovo svi kineski spomenici potječu iz vremena tih dviju dinastija. Godine 1421. vladari dinastije Ming prenijeli su svoje sjedište iz Nankinga, pa je sada glavnim gradom postao Peking; taj grad osnovala je u X stoljeću neka mongolska horda a zatim se pretvorio u kineski grad.

Arhaična umjetnost

Umjetnost antičke Kine, kakva se manifestira predmetima i broncama iz razdoblja Šang, Čou i Cin, najznačajniji je primjer one izražajne snage što je može dostići neki repertoar oblika kome je bila nametnuta silovita stilizacija sa ciljem da sliku izdigne na razinu simbola. Obdarenost izmišljanja onih oblika kakvih nema u prirodi, karakteristična za Kinu, očituje se u tim djelima snagom koju nijedno doba više neće nadmašiti (sl. 549). Ti brončani predmeti ukrašeni su nakitom koji je svojom prisutnošću davao tim obrednim predmetima magičku moć; glavni elementi toga ukrasa jesu: *tao-tie*, glava rogatog čudovišta bez donje čeljusti, raširenih očiju, dobivena ukrštanjem ovna ili bika, sove i tigra (sl. 551); *kuei* ili zmaj-zmija-ptica-spirale, smotane na razne načine (neki od njih podudaraju se s onim što se naziva *lei-ven*, ili crtež munje, simbol kiše) (sl. 552). Ti znakovi mogli su se kombinirati i doživljavati beskonačne preobrazbe; okupljeni su najčešće u simetričkom rasporedu a sastoje se od odvojenih elemenata, postavljenih jedan do drugoga, kao pojedine karte u »igri strpljenja«, na jednolikoj pozadini urezbarenih spirala ili *lei-vena*; čini se da kao kakva prijetnja nenadano izranjaju iz rasplinute i zbrkane tvari, iz prvobitnog kaosa, pa se duh u tom labirintu, ne nalazeći nikakav prirodni element na

554. Kineska umjetnost. Razdoblje Vei. V st. n. e. Likovi iz pećina u Jun-Kangu.

555. Kineska umjetnost. Razdoblje Vei. VI st. n. e. Bodhisattva iz pećina u Long-Menu.
Boston, Museum of Fine Arts

koji bi se mogao osloniti, osjeća ponesen u neki demonski svijet, tuđ svakom ljudskom značenju; iskidana stilizacija linije pridonosi dojmu okrutne umjetnosti. Ta su djela zamišljena u razdoblju požara, krvi i mučenja, kad pojedinačni ljudski život nije imao nikakve vrijednosti, pa su najrječitije poruke što su ikad do nas doprle iz tih arhaičkih razdoblja kad je čovječanstvo osjećalo kako mu život ugrožavaju kozmičke snage. Usprkos napastima realizma, misticizma i humanizma kojima će biti izložen u idućim razdobljima, taj osjećaj kozmičke snage kojom je čovjek smrvljen ostat će pravi temelj kineske duše. Razvoj brončanih umjetničkih predmeta svjedoči o postepenom opadanju te magičke izražajne snage; kao što se uvijek događa, umjetnikova je ruka najsnažnija u trenutku kad pronalazi; virtuoznost što je donosi iskustvo slabi vrijednost poruke. Najsnažnija djela toga stila najstarija su; to su radovi iz razdoblja Šang (sl. 549); oblici su još uvijek snažni i u razdoblju Čou (sl. 548) ali potkraj toga razdoblja već su skloni odrođavanju u »dekora-

556. Kineska umjetnost. Razdoblje Vei. Kraj V—poč. VI st. Glava Bodhisattve.

557. Kineska umjetnost. Razdoblje Suei. Kraj VI—početak VII st. Glava Bodhisattve.

Privatne zbirke

tivnu« stilizaciju, urezbarenu na površini bronce; taj razvoj dovršio se u razdoblju Cin, kad životinjski likovi u slobodnom reljefu, nadahnuti stepskom umjetnošću, donose povrh toga još i pojavu živih oblika koji umiruju.

Kiparstvo

Na ljestvici umjetničkih vrijednosti Kinezi nisu nikad pridavali važnost kiparstvu. Dok su nam historici pobožno sačuvali imena slikara još iz razdoblja Han, od kojih više nije bilo nikakvih djela, reljefna umjetnost ostaje za nas potpuno anonimna. Njome su se bavili obrtnici koje su utoliko manje cijenili što su većinu predmeta koji su proizlazili iz njihovih ruku smjesta pokapali u grobove; kipovi nisu imali nikakva mjesta u kineskoj kući; za hramove je trebalo čekati da tek budizam stvori narudžbe. Pa ipak, umjetnost reljefa uspješno se primjenjivala u razdoblju velikih carstava koja su stvorila Kinu. I taj smisao za najrealističniju umjetnost (jer je, naime, smještena u istinskom prostoru), bio je kao neki simbol pozitivnog duha i politike djelovanja velikih dinastija. Životinjski i ljudski oblici grobnih terakota iz razdoblja Han potvrđuju postojanje nove i smione volje da se oblici izdvoje

iz prostora; modelator je oblikovao bit obujma ne zadržavajući se na pojedinostima. U razdoblju Vei grobni kipići postaju hijeratski jer su pretrpjeli utjecaj budističkog velikog monumentalnog kiparstva. Prva budistička djela, bareljefi iz Jun-Kanga (453—515), još su sačuvali neka obilježja naturalističkog duha indijskih djela od kojih potječu (sl. 554). Ali na te elemente djelovat će stilizatorska obdarenost Kineza, pa se u umjetnosti *pećina u Long-Menu* (VI st.) preobrazba već izvršila: indijska plastika postala je kineska (sl. 555). Modelacija gubi svoju okrugloću, postaje sažetija, draperija se sasušuje u konvencionalne nabore koji padaju na stopala u zupčasto izrezuckanim naborima, tjelesa se ukočuju u frontalnoj simetriji koja zaustavlja pokrete života, oblici se skraćuju i izdužavaju u hijeratičke položaje koji divno izražavaju povučenost čovjeka u svoju unutrašnjost što je donosi poistovećenje s Buddhom. Ta djela, obilježena tako visokom spiritualnošću, uspoređivana su s našom romaničkom umjetnošću; možda ona još više podsjećaju na djela iz početka gotičke umjetnosti, na kipove na kraljevskom portalu u Chartresu, gdje se čini kao da su dematerijalizirana tijela, svedena na oblik stabljike, lomni potporanj prosvijetljenoga lica (sl. 519, 520 i 556). Razdoblje Suei izdiglo je taj stil do njegova najvišeg stupnja savršenstva izdvojivši oblik od zida i izradivši ga kao slobodni reljef. Laka primjesa aristokratskog manirizma, koja podsjeća na gotičke kipove u Reimsu, ipak

558. Kineska umjetnost. Razdoblje Tang. Ratnik izvlači strelicu iz boka svoga konja. Reljef iz groba cara Tai-Conga (umro 647) kraj Li-Ciuan-Hiena (Šen-Si).

Philadelphia, University Museum

559. Kineska umjetnost. Razdoblje Tang. VII—X st.
Lik dvarapala (stražara na vratima).
Harvard, Fogg Art Museum

smanjuje njihovu duhovnu napregnutost (sl. 557). Nagon moći, karakterističan za razdoblje Tang, izražen je razmetljivom punoćom oblika, teškom krepkošću obujmova (konjanici iz groba cara Tai-Conga, sl. 558), realizmom u prikazivanju životinja koji je daleka baština sasanidske umjetnosti, unesena posredstvom Turkestana; način kako se ističe izbočenost mišića (sl. 559) i odsutnost svake stilizacije dokazuje da se osvajačka Kina iz razdoblja Tang prepušta utjecajima koji su joj tuđi a koji ulaze kroz ulazna vrata Turkestana što ga je Kina tada osvojila: *budistički kipovi iz Tien-Long-Šana* kopija su indijsko-guptske umjetnosti; oni su kao neko odustajanje od nacionalnog temperamenta (sl. 553); modelatori grobnih terakota čini se da su bolje sačuvali tradicionalnu sklonost prema kineskoj arabeski (sl. 563). Razdoblje Sung zabilježilo je nenadano opadanje kiparstva; izrađivač likova gubi se u prikazivanju mnoštva slikovitih pojedinosti, dragulja, finoće i gipkosti draperije, što sve prije pripada slikarskoj umjetnosti, a ne kiparstvu. Veliki kipovi životinja što obrubljuju aleje koje vode grobovima careva iz dinastije Ming teške su interpretacije onih nemani i životinja što su naviještale približavanje grobovima nekadašnjih careva.

560. Leang-Kai. Oko 1200. Pjesnik Li-Tai-Po.
Crtež tušem na papiru.
Priv. zbirka

Slikarstvo

Tu umjetnost koja je, uz brončane umjetnine iz antičkog razdoblja, najbolji izraz kineske duše, veoma teško može javnost ocijeniti zbog toga što su u muzejima rijetka svjedočanstva iz dobrih razdoblja, zbog toga što je stupanj njihove očuvanosti loš i što je za njihovu vrijednost nepovoljno ono komadanje kompozicija, kakvo se vrši pri reproduciranju u knjigama. Kad kineska slika nije prekrivala zidove, ona je bila izrađena na svicima papira ili svile koji su se zatvarali u tuljce. Ovisno o tome da li se svitak razvijao vodoravno ili okomito, zvao se (na japanskom) *makemono* ili *kakemono;* slika dakle nije bila načinjena da bi bila sagledana jednim jedinim pogledom nego da njome pogled prolazi uzastopce kao kod čitanja pisma.

Premda je zidno slikarstvo koje je ukrašavalo palače iz razdoblja Han nestalo, može se stvoriti predodžba o njemu uz pomoć izrezbarenih grobnih ploča koje su njegova kopija; neki grozničavi dinamizam nadahnjuje te siluete što podsjećaju na grčke vaze s crnim likovima (sl. 562). *Ku-Kai-Čeov svitak* (u British Museumu), kopija toga slikara IV stoljeća izrađena u razdoblju Tang, može potvrditi da je kineski stil u slikarstvu bio formiran već u to doba. Kao nadoknadu za nedostatak dokumenata sve do razdoblja Tang, imamo veliku

skupinu budističkih zidnih slika iz oaze Tuen-Huang (Turkestan) što potječe iz vremenskog raspona od VII—X stoljeća; one što su nađene u drugim oazama *(Turfan, Miran, Dadan-Vilik)* ne omogućuju pravu predodžbu kineskog stila jer su duboko opterećene grčko-rimskim, iranskim i indo-guptskim utjecajima.

Čini se da je kinesko slikarstvo ostvarilo svoj procvat u razdoblju Tang, uporedo s procvatom pjesništva s kojim je bitno vezano. Ako treba ocjenjivati po ono malo preostataka što su nam se sačuvali, čini se da su slikari, podjednako na pejzažima kao i na figurativnim slikama, nastojali definirati oblike oštro povučenim rubovima, u skladu s realističkim duhom svoga vremena.

U razdoblju Sung, najprije u Kai-Fongu, a zatim u Hang-Ču, koji je i sam podignut na divnom planinskom položaju, izgrađuje se pod utjecajem taoističke i čanske mistike na području pejzaža neka vrst metafizičkog impresionizma koji se očitovao jednako i u pjesništvu. Umjetnici žele izraziti svoje duševno stanje pred prirodom, a filozofija njihova vremena potiče ih da pred prizorom svijeta dožive osjećaj njegove nestalnosti i da se kroz obmanu prividnosti probiju do

561. Krajolik. Tuš na svili.
Pripisuje se Mi-Fei-ju. 1051—1107.
Washington, Freer Gallery

562. Kineska umjetnost. Razdoblje Han. III st. pr. n. e.
Grobni kamen. Detalj.
Philadelphia, University Museum

tajne univerzalne biti u kojoj se sve pojave stapaju. Ta kozmička sanjarija navodi ih da zamišljaju krajolike planina i voda na kojima su svi oblici uronjeni u maglu i nalikuju na pojave svijeta u rastvaranju (sl. 561); planovi nanizani u katovima duž svitka *kakemono* tretiraju se kao daljine, budući da se krajolici što se dižu u vertikalnom planu shvaćaju kao da su sagledani s neke veoma povišene tačke; kad se pojavljuje ljudski lik, on ima razmjere kukca, osim ako umjetnik ne želi likovno prikazati razmišljanje nekog taoističkog ili budističkog monaha, izgubljenog u svom planinskom pustinjačkom obitavalištu. U tom naturalističkom obliku koji je proizvod dekadentnog doba, djela opet stječu kozmičko značenje predmeta: oblici stvari lebde rastopljeni u prostoru kao što su nekoć simboli bili rasuti po bokovima bronćanih predmeta, a maglene pare dočaravaju rasplinutu sredinu koju je nekoć prikazivao monotoni ukras spirala.

U prvome planu krajolika iz razdoblja Sung često neki lik kakvog burom izvijanog stabla podsjeća na naježenu i okrutnu arabesku čudovišnih nemani iz razdoblja Šang. Želeći da postignu taj netvarni izraz, slikari se odriču naturalističkih boja iz razdoblja Tang pa najzad izrađuju pejzaže kao jednobojne crteže tušem, samo uz pomoć valeura; kod prikazivanja ljudskih likova, cvijeća ili životinja često tek kratka arabeska, naznačena potezom kista, nagoviješta prisutnost nekog oblika koji je pripravan da iščezne.

Mnogobrojni umjetnici, kojih su imena pobožno prenijeli budućim pokoljenjima tadašnji kritičari umjetnosti, bavili su

se slikarskom umjetnošću koja je bila veoma poštovana na dvoru, tako da čak i nekim carevima, kao što je bio onaj Huei-Cong (1082—1135) koga su s vlasti oborili barbari, nije bilo zazorno da se njome bave. Među najslavnijim slikarima bili su Li Long-Men, Ma Juan, Hia Kuei, Leang-Kai (sl. 560) i Mu-Ki; ova posljednja dvojica bili su taoistički slikari. To snoviđenje kristalizira se u razdoblju Ming u formule, pa sad umjetnici, ovladani divljenjem prema precima, izrađuju umjetnička djela kao po receptu.

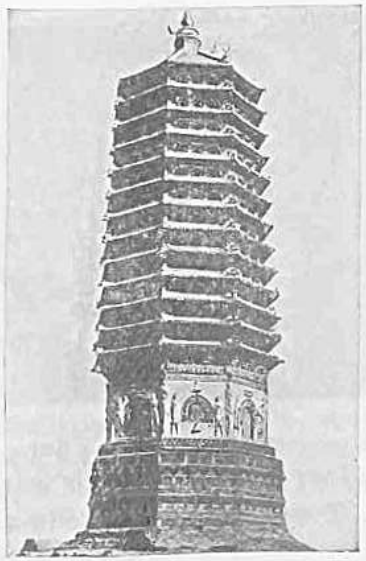
Keramika i pokosti

Zanatske umjetnosti poprimaju u kineskoj kulturi sve veću važnost; u njoj naše razlikovanje na glavne i sporedne umjetnosti nema nikakva smisla. Sklonost prema čistim oblicima morala je Kineze prirodno navesti da se zanimaju za keramiku pa su neprekidno produbljivali svoja istraživanja na tom području. Lončarsko kolo počelo se u Kini upotrebljavati u razdoblju Han, dakle mnogo poslije njegove pojave na Sredozemlju. Obrtnici razdoblja Han, potaknuti istim onim duhom sinteze koji je nadahnjivao kipare davnih vremena, izrađuju od zemlje veoma lijepe, oble predmete koje pokrivaju žutom ili zelenom glazurom; kadšto tome dodaju reljefni ukras na potpornjima, na kojima posuda leži. Lončari raz-

563. Kineska umjetnost. Kipići od terakote, prikazuju neku princesu i njezinu pratnju s glazbenicima i plesačima. Razdoblje Tang, osim dvaju malih likova koji su možda iz razdoblja Vei.
Philadelphia, University Museum

564. Kineska umjetnost. Razdoblje Sung. Oko XII st. Tanjur blijedozelene boje.
Boston, Museum of Fine Arts

doblja Tang bili su podjednako obdareni likovnim osjećajem, pa su radili u istome duhu, ali su uveli mnogobojni ukras u živim bojama: zelenoj, žutoj, smeđe-crvenoj, modroj i kobaltnoj. S razdobljem Sung pridružuje se profinjenosti oblika i profinjenost materije (sl. 564). Ona postaje sve tanja, sve sličnija porculanu, poprima bjelokosno i mliječno bijeli, a također i sivo-crvenkasti ton; ali najljepši su zeleno-sivo-modri tonovi; njihova neizreciva, zelenkasto-sinja blagost ima tajanstvenu dubinu. Glazura često ima nježan, urezbaren ukras koji pobuđuje dojam širine i jednostavnosti. Način kako zeleno-sivo-modri tonovi u razdoblju Ming gube svoj čar dovoljno dokazuje opadanje osjetljivosti za materiju kod umjetnika toga vremena. Oni će finoću materijala nadomjestiti traženjem efekata kao što su: talasaste glazure koje se prelijevaju u nijansama; žestoka blistavost jedne boje: crvene kao volujska krv, tirkizno modre, modre kao patlidžan, ružičaste kao breskva itd. Najljepše su vaze s modrim ukrasom na bijeloj pozadini; njih su oponašali delftski izrađivači fajanse. U vrijeme dinastije Cing vaze postaju sve veće a njihove plohe stavljaju se isuviše susretljivo na raspolaganje ilustriranju uz pomoć višebojnog figurativnog ukrasa; te vaze sa slikama razvrstavamo u »porodice« na osnovu tona koji prevladava: zelene, ružičaste, crvene. Izrađivali su se također i mali kipovi, ukrasni predmeti od keramike; pri tome je porculan ponekad postizavao izvanrednu finoću (kao ljuska jajeta). Pomodno zanimanje za kinesku keramiku koje je ovladalo na Zapadu neosporno je pridonijelo skretanju te



565. Kineska umjetnost. Razdoblje Ming. Pagoda u Pališuangu, kraj Pekinga. 1578.

umjetnosti na stranputicu usmjerivši je na masovno izrađivanje i na proizvodnju bezvrijednih spomen-ukrasa.

Isti ukus očitovao se pri izradi lakiranog pokućstva, ilustriranog ukrasnim motivima ili prizorima iz kineskog života, koje se pojavljuje krajem XVII stoljeća. Čak su se u Kini naručivali lakovi da bi se njima ukrašavalo pokućstvo proizvedeno u Evropi.

Građevinska shvaćanja

U izučavanju kineskih umjetnosti graditeljstvo treba prikazati usput, kao sporednu umjetnost. Graditeljska nadarenost nedostaje Kinezima zaista najviše; oni zamišljaju sve oblike odvojeno, kao »objekte«, i veoma su malo sposobni da sređuju cjeline prema načelima neke racionalne raspodjele oblika u smislu kompozicije. Običaj da se gradi lakom građom (opeka i drvo) nije omogućio da se sačuvaju spomenici koji bi bili stariji od razdoblja Sung, a i ti su veoma malobrojni. Kina je, suprotno od Indije, poznavala svod, pa je bila kadra da izvodi velike radove u interesu javnih potreba: gradska vrata, mostove, goleme bedeme. Kineski hram ili »pagoda« u biti je toranj na katove koji se ređaju jedan nad drugim,

a krovovi im se na uglovima izdižu, pri čemu je njihova konkavnost sve izražajnija. Hram se može, kao i palača, upotpuniti dodatnim zgradama koje se bez arhitektonskog plana raspoređuju unutar ograde. Počevši od razdoblja Ming zgrade se pokrivaju višebojnim, veoma drečavim keramičkim ukrasom (sl. 565); graditeljstvo se utapa u dekorativnoj umjetnosti. Kinezi pridaju mnogo više važnosti svojim vrtovima negoli domovima; svoj vrt zamišljaju kao sliku svemira; on u smanjenom obliku obuhvaća različite elemente prirode: planine, pećine, jezera itd. U XVIII stoljeću oponašali su ih u Evropi, najprije u Engleskoj a zatim u Francuskoj.

2. Ekspanzija kineske umjetnosti. Japan

U njezinu širenju prema jugu kinesku je umjetnost ograničavala indijska estetika koja je slijedila put kojim se budizam širio prema Indokini i Insulindiji; kineski se duh na tim područjima morao sporazumijevati i povezivati s indijskim. Jednako je bilo i na Tibetu koji je bio povoljno smješten da prima ukrštene utjecaje dvaju velikih žarišta azijske kulture; to područje primilo je već u VIII stoljeću grubi mistički oblik budizma koji nazivamo »tantrizam«, pa je sve do naših dana sačuvalo njegove čulne i demonijačke sklonosti. Anam se svrstao u krug podvrgavanja Kini.

Naprotiv, u svom širenju prema Tihom oceanu, kineska je kultura naišla na Japan i ondje našla područje na kom njezin utjecaj nije imao suparnika; velika vjerska i estetska strujanja što su dolazila čak iz same Indije prodirala su uvijek preko Kine u Japan, tu zemlju na kraju eurazijskog kontinenta i na obali neprebrodivog oceana.

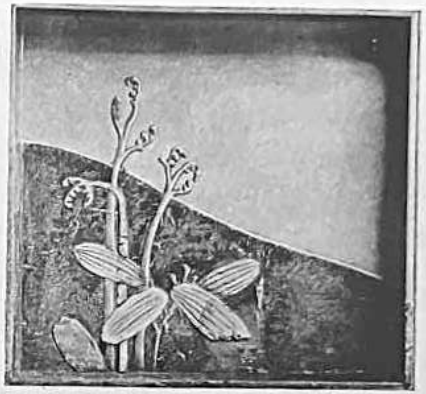
U Japanu je u neolitu postojala kultura koja (po nazivu keramike s urezotinama od uzice koja ju karakterizira) nosi ime džomonska kultura; ona je proizvela figurine od terakote koje u toku tisućljećâ očituju sve etape razvitka od naturalizma do sve izraženije stilizacije.

Japan izlazi iz prethistorije u VI stoljeću, u trenutku kad onamo prodire budizam; taj novi narod smjesta će upiti novu vjeru koju je Kina stopila sa svojim tradicijama. Budističku estetiku prenijela je u Japan umjetnost dinastije Vei a zatim dinastije Suei; ona je ondje stvorila kipove, koje obilježava velik mistički zanos ali kojima donekle umjetno stvoreno formalno savršenstvo oduzima ponešto tajanstveno-

566. Japanska umjetnost. Razdoblje Nara. VIII st.
Glava šitennô-a (čuvar budističkog raja). Hram u Šinzakušiju.

567. Japanska umjetnost. Razdoblje Nara. VIII st.
Glava Bodhisattve s fresaka u Hôrijudžiju.

sti (VII—IX st.); najljepša djela su kipovi iz *razdoblja Nara* (VIII st.) i *freske u Hôrijudžiju* koje su daleki odjek fresaka u Adžanti (sl. 567). Uza sve to, ratnički realizam, svojstven japanskom temperamentu, izražava se već na kipovima genija (*šitennô*, sl. 566). Srednji vijek, u kome su otokom bješnjele feudalne borbe otkrivajući Japanu njegov viteški i ratnički temperament, pomogao mu je da se oslobodi pokoravanja Kini, od koje ipak i dalje traži pouke ali ih smjesta prilagođava svome temperamentu. Kult milosrdnog Buddhe Amida i utjecaj mističke sekte Zen donijeli su Japanu odraz kineskog filozofskog panteizma, ali je taj utjecaj tek površno dotakao japansku umjetnost koja sve neodoljivije kreće prema realizmu (*kipovi u Kokeju*, krajem XII st., slikani portreti *škole Tosa*). U XIV i XV stoljeću japansko je slikarstvo pretrpjelo ponešto kasni utjecaj estetike razdoblja Sung; ali slikari su uzalud rukovali kineskim crnim tušem i utapali svoje pejzaže u maglu; njihov pomni i snažni crtež proturječio je njihovim kontemplativnim namjerama (Sešû, oko 1420—1506; Sôami, oko 1450—1530; Sesson, krajem XVI stoljeća). Počevši od XVII stoljeća u japanskoj je umjetnosti odjeknuo i formalizam razdoblja Ming, pa je ona u to doba otkrila svoj ukus za boju; umjetnici su se rado služili i teh-



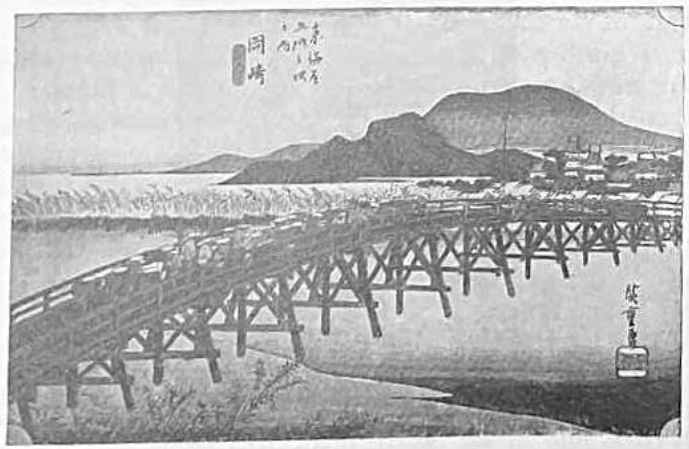
568. Kôrin. Slikarija s lakom.
Priv. zbirka

nikom tuša (Kôrin, 1605—1716, sl. 568). Ta vrst besmislene interpretacije kineske estetike okončana je kad su Japanci najzad pronašli tehniku koja je bila u skladu s njihovim temperamentom; tvrdi grafizam, sklonost prema konkretnome, ljubav prema živim i jasnim bojama — sve je to predodređivalo Niponce za otiske rezbarenih slika. Rezbarije u crnoj boji u upotrebi su već u XVI stoljeću, ali otkriće otiskivanja u bojama (godine 1742) uskoro je osiguralo toj umjetnosti konačan procvat. Toru Kijonaga (1742—1813) sta-

569. Utamaro. Mlada žena s kavezom. Višebojni drvorez.

570. Hokusai. Ulični prizor. Kroki tušem.
Boston, Museum of Fine Arts

vio je vitkoću svojih linija i svježinu svojih boja u službu galantne umjetnosti koja slavi žensku draž; Utamaro (1754—1806), kroničar kurtizana, dodaje toj galantnosti ton erotike (sl. 569). Hokusai (1760—1849) glavar je realističke škole; on zapaža oštrim pogledom i izražava britkim crtama prizore japanskog života i veličanstvene ljepote otočkog pejzaža; na svojih *Trideset šest pogleda na Fudžijamu* on zasniva »kroniku« jednog predjela koja seže još mnogo dalje od prostih atmosferskih varijacija Claudea Moneta; njegova univerzalna radoznalost navodi ga da promatra sve pokrete svakodnevnog i obrtničkog života (sl. 570); objavio je pet-



571. Hirošige. Pljusak na mostu. Višebojni drvorez.

naest bilježnica s crtežima — *Mangva* — koje su kao neki dnevnik njegova umjetničkog života. Hokusai tumači prirodu malko romantičnom žestinom crteža; naprotiv, Hirošige (1792—1858) je pjesnik koji oslobađa pejzaž anegdote i pušta svojoj duši da sanjari o svjetlosti i o beskonačnosti kao kakav impresionist (sl. 571). Japanski višebojni drvorezi izvršit će, uostalom, znatan utjecaj na razvoj francuskog slikarstva u drugoj polovini XIX stoljeća.

Japan je podjednako ovisan o Kini i na području graditeljstva; premda na otoku ima u izobilju kamene građe, gradilo se gotovo isključivo drvom zbog čestih potresa; zbog istih razloga japanska kuća ima papirnate pregrade i veoma je lagana; uostalom, priroda je opskrbljivala Niponce veličanstvenom građom i oni su nadmašili Kineze u slaganju krovnih konstrukcija. Japanske dekorativne umjetnosti, veoma omiljele na Zapadu, vrlo su različite od kineskih, koje su prožete bajoslovnim duhom. Japanski obrtnik veoma je sposoban i nadahnjuje se prirodom; on zna prilagoditi prirodni oblik nekoj dekorativnoj funkciji poštujući ipak pri tome objektivnu istinu; traženje stila, paralizirano realizmom, izražava se kod njega sklonošću prema formalizmu koju kineska umjetnost ne pozna, jer je uvijek prijemljiva za tajnovito značenje pojava.

Postojanje Japana u Aziji u stanovitoj je mjeri paradoks. Rodivši se u isto vrijeme kad i zapadnjačka umjetnost, s kojom je ona uporedna u svom kronološkom razvitku, japanska je umjetnost svojim strogim realizmom mnogo bliža modernoj evropskoj umjetnosti od kineske; uostalom, evropska je umjetnost sebe u njoj najzad i prepoznala.

572. Henri Matisse. Radost života. 1906.
Priv. zbirka

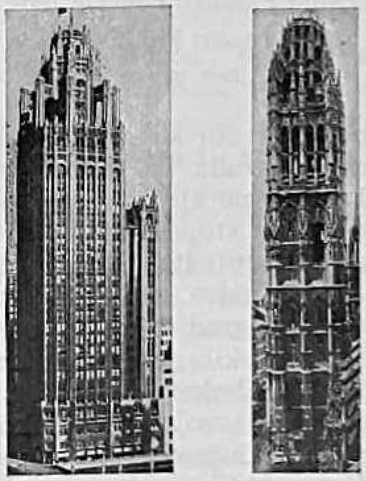
DVANAESTO POGLAVLJE

Današnja umjetnost

Već i jedan pogled na umjetnički zemljopis današnjega svijeta otkriva da su jedina područja gdje postoji stvaralačko djelovanje u umjetnosti ona područja gdje se pojavila naučna kultura, a to je Zapad. Azija, ta čudesna kolijevka oblikâ kroz tisućljeća, besplodna je već gotovo dva stoljeća; za tu dekadansu nije moguće optužiti kolonijalističku Evropu; u onoj golemoj Kini, koja je ostala gospodarica svoje sudbine, može se konstatirati isto pomračenje umjetničke obdarenosti. Jedino azijsko područje koje doduše nije sudjelovalo u pronalaženju suvremenih likovnih umjetnosti ali je u najmanju ruku pokazalo živo zanimanje za njih, jeste Japan; ali zar nije baš on usvojio mehaničku civilizaciju toga Zapada s kojom ga — premda je na drugom kraju svijeta, u onoj Aziji snova — vezuje toliko neobičnih srodnosti zbog njegova realističkog duha?

Optužba koja se često iznosi protiv nauke, da u sebi nosi osudu umjetnosti, nije dakle opravdana, osim ako pojam umjetnosti skučimo na njegovu klasičku definiciju. Ljudski je genij polivalentan i uvijek se u nekom određenom razdoblju izražava i na području činjenica, i na području djela, i na području ideja. Naučno stvaranje i umjetnička otkrića u našem su vremenu izraz iste životne snage.

U svijetu koji je pokazivao sklonost da se ukoči u svojoj nepomičnosti naučna je kultura omogućila žetvu novih oblika; revolucija u graditeljskoj umjetnosti što ju je prouzrokovao jedan tehnički izum učinila je zastarjelim cio jedan sistem stoljetnih proporcija, zasnovan na čvrstoći kamena i drva. Suprotnost je naročito osjetna u odnosu na klasičko graditeljstvo, zatočeno u svoje granice upotrebom vodoravne grede koja zahtijeva umnožavanje potpornjâ i prevlast punina nad praznoćama. Omogućujući znatne raspone, armirani je beton vratio graditeljstvo onim spekulacijama s prostorom s kojima je eksperimentirao srednji vijek, zahvaljujući znalačkoj upotrebi svoda koji je građevinski spomenik oslobodio teže. Graditeljstvo je od vodoravnog ponovo postalo okomito; zar takmičenje među njujorškim neboderima ne pod-



JUČERAŠNJI I DANAŠNJI NEBODERI

Gotički duh posljednji put je procvao u Sjedinjenim Državama gdje su prvi neboderi posudili od srednjovjekovnih tornjeva ne samo njihov vertikalni uspon nego i krunište i ukras.

573. Ralph Walker. »Building« Chicago Tribune, u Chicagu, 1928.

574. »Toranj maslaca«* katedrale u Rouenu.
Otpočeo ga je arhitekt Guillaume Pontifs (1487).

* Naziv »La tour de beurre« nosilo je, osim tornja katedrale u Rouenu, još nekoliko tornjeva u srednjovjekovnoj Francuskoj jer su navodno sagrađeni novcem dobivenim od onih vjernika koji su se otkupljivali od zabrane da u korizmi jedu maslac. — *Objašnj. prev.*

UTJECAJ CRNAČKE UMJETNOSTI

Crnački fetiši što su ih »otkrili« Vlaminck i Derain pomogli su kubistima da zamisle svoje geometrijske sheme.

575. Pablo Picasso. Poprsje žene. 1908.

576. Crnački kip iz Gabona.

Priv. zbirka

sjeća na onaj juriš uvis što su ga u XIII stoljeću izvršile francuske katedrale? Zgrada se ponovo pretvara u golemi predmet od stakla; više ne sjedi na punoj podnici nego na kolju, vitkom kao što su stupci katedrale u Soissonsu. Skučivši nosive funkcije na proste tetive, prelazeći bez ikakva potpornja široka prostranstva, nadvijajući svoje konstrukcije nad prazninom, moderni graditelj nastoji iznenaditi lakoćom i smionošću svojih divovskih građevina. Kao i kod majstora XIII stoljeća, osjeća se kako je ponosan što je pobijedio težu, što drži materiju u svojoj ruci kako god ga je volja. Uostalom, povijest potvrđuje ono što otkriva analiza oblikâ. Današnje graditeljstvo rodilo se iz upotrebe željeza a zatim armiranog betona, pa je, želeći da reagira protiv akademizma, tražilo pouku od srednjega vijeka. Zar nije jedan arheolog formulirao teoriju funkcionalizma? Sve donedavno njujorški su *skyscraperi*, te »katedrale rada«, oponašali tornjeve gotičkih crkvi (sl. 573 i 574).

Kako god ljudski genij bio revolucionaran, on uvijek, otkrivajući novo, u svom zaletu polazi od nekih prekjučerašnjih manifestacija protiv kojih su ljudi reagirali jučer. Stvaraoci moderne estetike htjeli su da budu ikonoklasti: »Spalite muzeje«, uzvikivali su fauvisti i kubisti. Ali prije nego što taj zločin bude učinjen, palitelji su kradom trčali u muzeje

EKSPRESIONIZAM I STILIZACIJA

Rouault traži izražajnu i žestoku shematizaciju linije i modelacije. Kod njega je oponašanje portreta iz Fajuma, koptskih tkanina i srednjovjekovnih prozorskih stakala svjesno.

577. Georges Rouault. Poprsje žene.

Priv. zbirka

578. Koptska umjetnost. Portret žene nađen u Fajumu. Prva polovina IV st. n. e.

Pariz, Louvre

da napoje oči na djelima predaka. Premda su hinili da s prezirom prolaze ispred Rafaela i Rubensa, oni su strasno izučavali Kinu, arhajsku Grčku, romanički srednji vijek, pretkolumbovsku Ameriku pa čak i crnačku umjetnost (sl. 575 i 576). Kritičari su pomagali slikarima; nema nijedne umjetnosti koja je toliko užurbana u svom nastojanju da sebe opravda prošlošću kao ta moderna umjetnost koju su označili kao slaboumnu — zamalo čak da ta prošlost nije upravo klasični Zapad, jer se današnja umjetnost uzdigla na uništenju estetike od koje je Evropa živjela posljednja četiri stoljeća; slobodni genij srednjovjekovnih pronalazaka formi, nesputan steznikom realizma, i bezazlena iskrenost pučke umjetnosti pozivani su pri tome kao svjedoci (sl. 579 i 580).

Modernom svijetu dugujemo otkriće vlastite vrijednosti umjetničkih oblika kako je nijedno drugo doba nije upoznalo ranije, čak ni ona Kina u razdoblju Sung, koja je bila tako suptilna u estetskim analizama. Jezik formi postao je učeni jezik koji ima svoj rječnik i svoju sintaksu; historičari umjetnosti posvetili su se izučavanju toga mrtvog jezika.

FAUVIZAM I PUČKA UMJETNOST

Volja za shematizacijom oblikâ kod racionalista, kao što je Matisse, susreće se često s nagonom stilizacije, svojstvenim pučkoj umjetnosti.

579. Henri Matisse. Vezena bluza. 1945.
Priv. zbirka

580. Poljska pučka slikarija.

Fauvisti i kubisti, odlučivši da ostvare umjetničko djelo u čistom stanju, htjeli su da ga pretvore u živi jezik. Ali uporedo s time jedan je suprotan poriv vraćao umjetničko djelo u službu izražavanja ljudskih strasti, i to ne više kao nekoć, ilustriranjem nekog »sadržaja«, nego na moderan način, samom rječitošću oblika. Najzad su otkrića današnje psihologije pronašla u ljudskoj duši iracionalnu infrastrukturu pa su navela neke umjetnike da stvore novi stil slika koji je od srednjega vijeka preuzeo njegov simbolički postupak; tako je nastao nadrealizam.

Stvaranje likovnog jezika kojim svijet danas govori kozmopolitska je pojava. Je li ta suradnja svih nacija Zapada na zajedničkom kulturnom djelu navještaj onog političkog jedinstva što ga naš svijet rađa u tolikim bolovima? Sve velike etape naše umjetničke kulture obilježavala je estetska vladavina jedne učiteljske nacije; tu ulogu dijelile su među sobom Francuska, Flandrija i Italija. Francuska je iz XIX stoljeća izašla proslavljena time što je u općem opadanju evropskih umjetnosti svoje stvaralačke sposobnosti očuvala netaknute. Pariz će postati ono što je Rim bio oko 1600: velika škola lijepih umjetnosti svijeta koji je porastao do svemirskih razmjera. Pariško školu čine tri skupine umjetnika. Francuzi su očitovali svoju lucidnu obdarenost stvaranjem pokretâ koji su počivali na intelektualnim spekulacijama; to su bili: fauvizam, kubizam i nadrealizam. Veliki prinos Slavena i Germana odnosi se na područje strasti: to je ekspresionizam. Stupanje Slavena na pozornicu značajna je činjenica koju treba povezati s probuđenjem Rusije koja je u jedan mah prešla iz srednjeg vijeka u moderni svijet. Premda su odbačeni u progonstvo službenim učenjima koja obasipaju hvalom najpliću realističku proizvodnju slikarija, ruski umjetnici nisu zbog toga ništa manje autentični predstavnici svoga naroda, i on će ih jednoga dana sigurno tražiti za sebe. Odbacivši okamenjeni bizantinizam, slavenski se umjetnici sada prvi put pojavljuju u umjetničkom takmičenju Zapada. I najzad, romantizam, svojstven Španjolcima, formirat će pravu udarnu četu koja će u sve pokrete unijeti revolucionarnu prodornu snagu. Genij Španjolske dao je svijetu jednog čovjeka, čudesno osjetljivog za sve magnetske snage njegova vremena; njegovo golemo i kao Protej uvijek promjenljivo djelo bilo bi, kad bi se samo ono sačuvalo, dovoljno da budućnosti dade svjedočanstva o današnjici: taj je čovjek Pablo Picasso.

Postojana usred najgorih tragedija kojima je ipak upravo ona uvijek bila izložena prva, Francuska je zadržala onu *svijest* o *jedinstvu* što je crpla iz prevlasti misli koju priznaje nad svim drugim oblicima ljudske djelatnosti. Bonnard, Matisse i Braque ostali su gluhi prema provalama straha, pa su svaki na svoj način nastavili stvarati djelo jedne kontemplativne umjetnosti kojoj je cilj da čovjeka dovede do pacifikacije sama sebe uz pomoć sklada (kako je to svjesno formulirao Matisse). Trebalo je da naiđe panika posljednjeg ratnog sukoba da bi kod mladih francuskih slikara stvorila neki tragičan stil, a i oni se već udaljuju od njega, dok u isto vrijeme Jean Lurçat na svojim tapiserijama-poemama slavi pobjedu svjetlosti i života. Naprotiv, Španjolci, Slaveni i Germani, potreseni *sviješću o drami*, izražavali su uz pomoć okrutne ili zadahtane umjetnosti nasrtaj demonskih sila što se kriju u čovjekovoj duši. Picasso, najveći među njima, uznio je taj ekspresionistički jezik do najviše napregnutosti užasa i za vrijeme krvavih godina bio je savjest izmučenog svijeta.

Ekspresionizam je nagonska umjetnost, pa je pogodniji od kubizma i fauvizma za raznolikosti osobnih temperamenata; on je dakle pomogao buđenju nacionalnih škola koje je, uporedo s formiranjem Pariške škole, glavna pojava XX sto-

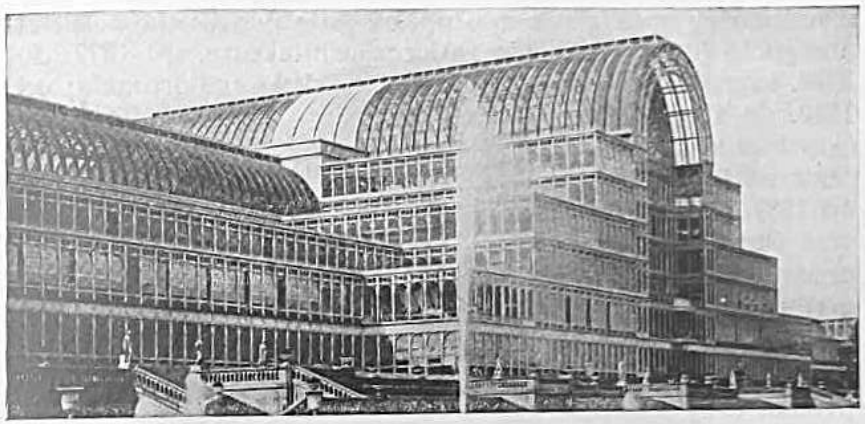
ljeća, naročito u sjevernim predjelima Evrope. Prenesen u Latinsku Ameriku, na to staro tlo, tragično oplođeno krvavim indijanskim religijama, on je rodio snažne mladice u Meksiku i Brazilu.

Pouzdavajući se u ljudski napredak, Sjeverna Amerika, koja odbija da svjesno uoči dramu svijeta, našla je zadovoljstvo u kubizmu i nadrealizmu, likovnim i psihološkim izrazima našeg vremena.

Ako stvaralačke vrline nekog razdoblja ocjenjujemo prema raznolikosti izraza kojima se one očituju, sigurno je da nijedno razdoblje nije bilo tako bogato kao naše. Mi čak prisustvujemo pravoj umjetničkoj inflaciji. Groznica pretjecanja, što se rodila iz utrke u znanstvenom napretku, prenijela se i u umjetnost. Tim stupanjem uvijek sve dalje naprijed umjetnik je osuđen na vječno obnavljanje svoga djela; služeći se likovnim jezikom što su ga izumjeli pioniri suvremene umjetnosti a koji je često obogaćen istraživanjima prošlosti, pojedinci stvaraju nove varijante. Naše doba nije nimalo isušeno naučnom apstrakcijom nego je pokazalo da je gladno slika; ono konzumira čudesno mnogo oblika iz prošlosti, kao i golemo mnoštvo onih koje neumorno stvara samo; uostalom, ono tako radi i sa svim drugim, jer je pohlepno da proguta vrijeme koje prolazi da bi doseglo onaj budući svemir kome strasno teži ali koji, usprkos naučnom napretku, neprekidno uzmiče.

Revolucija u graditeljstvu

Načelo »arhitektonskog racionalizma« koje raspored, vanjštinu i ukras nekog građevinskog spomenika podvrgava u isključivu ovisnost o njegovim funkcijama prvi je u XVIII stoljeću stvorio Venecijanac Lodoli a formulirao ga je u idućem stoljeću Viollet-le-Duc koji je bio arhitekt i arheolog; on je mislio da je time otkrio opći izraz gotičkog graditeljstva (*Razgovori o arhitekturi,* 1863—1872). Jedan novi materijal, željezo, uskoro će omogućiti brzo ostvarenje prostranih natkrivenih prostora što su ih zahtijevali programi industrijske civilizacije kao što su: kolodvori, tvornice, skladišta novih proizvoda, izložbene dvorane; ostvareno je to uz pomoć postupaka koji nisu bez veze s građevnim postupcima primijenjenima pri podizanju gotičkih katedrala, budući da se najzad svode na »graditeljstvo tetiva«, pri čemu zidovi ne-



581. Paxton. Kristalna palača u Londonu. 1581. (Srušena).

maju više nikakve nosive funkcije pa ih zamjenjuju jednostavne pregrade ili prozorska stakla. Željezna tehnika stekla je svoju primjenu u Engleskoj već u XVIII stoljeću pri gradnji mostova i industrijskih zgrada (*most kod Coalbrooka na Severnu,* 1777—1779); ona je prodrla u stambeno graditeljstvo paviljonom Johna Nasha u Brightonu, gdje je upotrijebljeno željezo s opekom (1815—1820). Slavna *Kristalna palača* na Svjetskoj izložbi 1851, sva od stakla u željeznoj armaturi, već je ostvarila moderni ideal prozirne arhitekture (sl. 581). To djelo konstruirao je Paxton; ali ono se nadahnulo projektom što ga je za natječaj podnio Francuz Horeau; međutim, taj je projekt bio isključen jer ga je podnio stranac. Željezna gradnja povremeno se upotrebljavala i prije 1850. (*Ponts des Arts,* u Parizu, 1802; *Kovnica novca,* Nantes, 1825), ali je njezin polet u Francuskoj počeo te godine. Tako je Baltard podigao Parišku tržnicu (*Halles de Paris*) 1855. a u isto je vrijeme Labrouste ostvario krovnu konstrukciju knjižnice *Sainte-Geneviève* (1843) i veliku čitaonicu u *Nacionalnoj biblioteci* (1854); godine 1886. Baltard je počeo konstrukciju *crkve Saint-Augustin* koja ima željeznu strukturu a obložena je kamenom. Kolodvori, tvornice i mostovi smjesta su se okoristili mogućnostima novog materijala; za Svjetsku izložbu 1889. izrađena su dva remek-djela te tehnike: *Galerija strojeva* koju je podigao arhitekt Dutert u suradnji s inženjerom Condaminom (45 metara visine, 115 metara širine i 415 metara dužine) i *Eiffelov toranj* što ga je podigao inženjer čije ime nosi, a visok je 300 metara. Svojim učenim računima i tehničkim izumima, izvanrednom jednostavnošću

i smionošću montažnih postupaka, inženjer Gustave Eiffel omogućio je nagli procvat željezne arhitekture. Od 1877. do 1879. sagradio je više mostova i vijadukata u Portugalu; od 1880. do 1884. podigao je u Francuskoj divni *vijadukt kod Garabita* koji je možda njegovo remek-djelo (165 metara raspona na 122 metra visine). Eiffelov toranj, podignut u brzini od 1887. do 1889, okrunio je to djelo. Zamišljen je kao neka vrst slavoluka za Svjetsku izložbu, namijenjen da proslavi procvat industrijske civilizacije.

U isto vrijeme gradili su se i u Americi viseći mostovi; inženjer John Roebling zasnovao je 1857. veličanstveno djelo: most iz Brooklyna u New-York; ostvario ga je njegov sin a predan je prometu 1883.

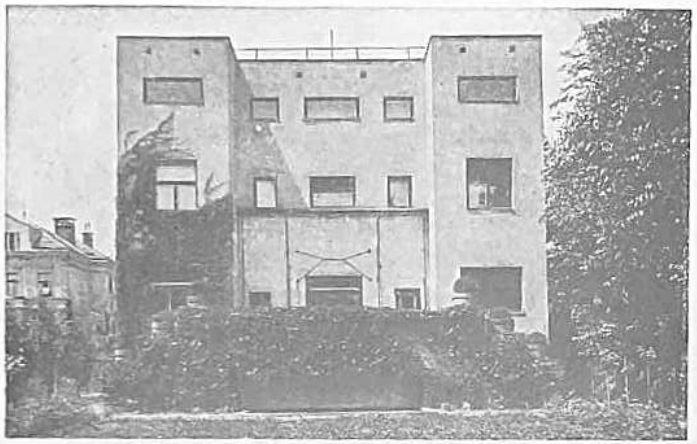
Dotle su se sve građevine namijenjene javnim potrebama kao i stanovanju privatnih lica i dalje gradile od kamena u složenom i prenatrpanom stilu, i to grčko-rimskom za svjetovne, a gotičkom za vjerske potrebe; među najpretencioznijim proizvodima toga tipa treba spomenuti Polaertovu *Palaču pravde* u Bruxellesu (1883) i *Malu palaču* u Parizu koju je sagradio Girault za Izložbu god. 1900; ali belgijski arhitekti Henry Van de Velde, Victor Horta i Hankar formulirali su oko 1890. načela »funkcionalnosti« koja su primoravala graditelja da prizna strukturu zgrade; oni nisu isključivali sav ukras ali su odbacujući kopiranje željeli da izvore ukrašavanja nađu izravno u prirodi, kao što su to radili graditelji u srednjem vijeku; to shvaćanje završilo je stvaranjem prolaznog *modern stylea* (*art nouveau*) koji je neka vrst baroka valovitih oblika, s biljnim ukrasom koji je u isto vrijeme, u Parizu, zanio Guimarda, dok je u Barceloni Antonio Gaudi (1852—1926) smišljao fantastične građevine nadahnute izvijuganim linijama pećina (nezavršena crkva *Sagrada Familia*, u gradnji već 1878; *park Gsell*, Casa Milà, sl. 582).

Obnova graditeljstva rodit će se iz usavršenja željezne konstrukcije; ono je ostvareno armiranim betonom. Taj postupak sastoji se od uranjanja čeličnih gredica ili trouglate željezne armature u beton, čime se izbjegava oksidacija kovine. Elastičnost toga materijala omogućuje premošćavanje golemih prostora bez ikakva potpornja, pa će preokrenuti sve tradicionalne sisteme proporcija, izvedene bilo na temelju gradnje vodoravnim gredama ili svodovima. Taj postupak počeo se primjenjivati oko 1850. u Engleskoj i Francuskoj, ali je u ovoj posljednjoj zemlji racionalno izgrađen, pa je tu ostvario svoj konačni procvat. Prve pokušaje izvršili su inženjer François Coignet (već 1852), inženjer Joseph-Louis Lam-

582. Antonio Gaudi. Stambena kuća »Milà«, u Barceloni. 1907—1910.

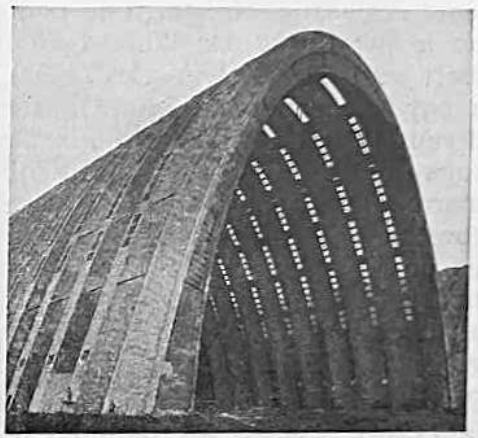
bot, koji je na Svjetskoj izložbi 1855. prikazao jedan brod sagrađen tom tehnikom, i vrtlar Joseph Monier. Uporedo sa željezom, armirani je beton smjesta primijenjen na industrijskim građevinama i na umjetničkim radovima (mostovi na putovima, mostovi-vijadukti), zahvaljujući smionim inženjerima kao što su bili Hennebique, Bouissiron, Freyssinet. Svjetska izložba 1900. posvetila je upotrebu betona kao što je izložba 1889. posvetila upotrebu željeza. Već 1902. je arhitekt Tony-Garnier sablaznio Institut poslavši iz Ville Médicis projekt industrijskog grada od armiranog betona. Ali ipak, novi materijal, koji se obilno primjenjivao u industrijskoj tehnici već od 1900, prodro je tek polagano u »arhitekturu«. Od godine 1894. do 1904. je Anatole de Baudot, učenik Viollet-le-Duca, sagradio od armiranog betona i opeke *crkvu Saint-Jean de Montmartre*, u Parizu; braća Auguste i Gustave Perret dali su konačni podstrek armiranom betonu u arhitektonskim programima (*kuća u Franklinovoj ulici* u Parizu, 1902; *Théâtre des Champs-Elysées*, u Parizu, 1911; *crkva u pariškom predgrađu Le Raincy*, 1922, sl. 584); oni ipak još uvijek poštuju stari sistem proporcija klasične arhitekture. Već 1904. jedan je smioni estetičar, Paul Souriau, u svom djelu *Racionalne ljepote*, formulirao načela podudaranja industrijskog napora i estetske vrijednosti.

Funkcionalistički pokret pojavio se u Engleskoj u stambenom graditeljstvu veoma rano; već 1859. je William Morris (1834—1896), koji je tražio obnovu dekorativnih umjetnosti



583. Adolf Loos. Kuća u Beču. 1910.

prema Ruskinovim načelima, dao da mu Philipp Webb rekonstruira jednu kuću u Bexley Heathy (Kent), nadahnutu engleskim rustičkim graditeljstvom; Normann Shaw i C.F.A. Voysey slijedili su taj podstrek u posljednjim godinama stoljeća, a to je učinio i Škot Charles Rennie Mackintosh koji je u tom duhu god. 1898. sagradio *Schoolfart* u Glasgowu; taj pokret za obnovom stambenog graditeljstva koji je reagirao protiv eklekticizma najzad je prešao granice Velike Britanije i snažno odjeknuo u Njemačkoj, zahvaljujući knjizi što ju je 1904. napisao Hermann Muthesius; prati ga, uostalom, novo shvaćanje urbanizma što ga je već 1898. teoretski izrazio Ebenezer Howard u svojoj knjizi *Garden cities of tomorrow;* Howard je hvalio razmještaj stanova izvan poslovnih središta gradova, usred prirode, u obliku individualnih kuća. U Holandiji je H.P. Berlage ostvario uz pomoć opeka, koje su u toj zemlji nacionalni materijal, ogoljelu zgradu *Amsterdamske burze* (1897—1903); on je stvorio novu graditeljsku školu kojoj je najbolji predstavnik bio Michael de Klerk. U istom duhu je Njemačka, primivši pouke o funkcionalizmu od Belgijanca Henryja van de Veldea, koji je bio pozvan da u Weimaru djeluje kao profesor, god. 1908. u Darmstadtu stvorila *Werkbund* koji je reagirao protiv *Jugendstila* (njemački oblik engleskog *modern style*). Ali, u estetskom pogledu, najveći je novator od svih tih arhitekata bio Austrijanac Adolf Loos koji je već u početku gradio kuće ravna krova, golih zidova, s vodoravnim otvorima (sl. 583). Nijemac Walter Gropius išao je još dalje od Adolfa Loosa



584. A. i G. Perret. Crkva u Raincyju (Seine-et-Oise, Francuska). 1922—1923.

585. E. Freyssinet. Hangar za dirižable u Orlyju (Seine-et-Oise, Francuska). 1920.

gradeći one staklene kaveze kao što su Fagusova i Alfredova tvornica u Hannoveru (1911—1914).

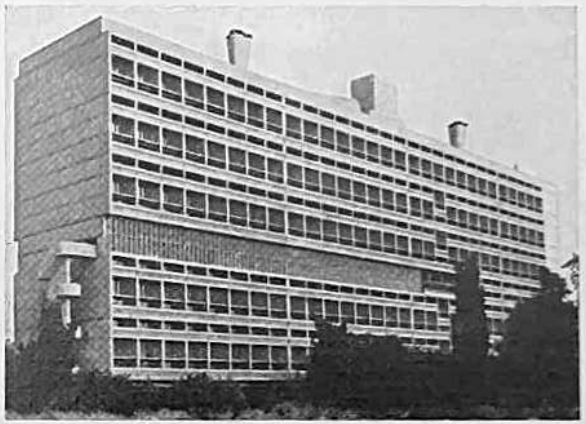
Francuski izum armiranog betona postigao je u SAD veoma brz procvat već u prvim godinama XX stoljeća. Prvi graditelj koji ga je upotrijebio bio je Frank Lloyd Wright (1860—1959), pionir modernog graditeljstva u svojoj zemlji. Čikaška je škola već i dotad, uz pomoć tradicionalne građe, stvorila sistem kostura bez nosivog zida koji je primijenjen osobito na prvim neboderima (*Home Insurance*, Chicago, 1884, djelo Jenneyja i Mundiea; *Auditorij-hotel-kazalište* u Chicagu, 1887—1889, djelo Adlera i Sullivana; *Neboder Shell-Singer-Mayer*, u Chicagu, 1899—1903, djelo Louisa H. Sullivana; *zgrada Call Spreckets*, 1897, u San Francisku, djelo Jervanosa Reida). Prva zgrada od armiranog betona što ju je podigao Wright bila je *protestantska crkva u Chicagu*, 1905—1907. Dok je Perretov stil još uvijek bio vjeran načelima novogrčkih proporcija, Wright je izvanrednom brzinom, već prije 1914, pronašao norme i oblike modernog graditeljstva kakve će Walter Gropius, osnivač *Bauhausa* u Weimaru, god. 1919, i Le Corbusier zamisliti tek nešto kasnije.

Potreba da se do krajnosti iskoristi nedovoljno velik prostor u poslovnim središtima velikih gradova navodila je već tada graditelje u Sjedinjenim Državama da stvaraju nebodere (*skyscrapers*), kojima će izum lifta (1852) omogućiti

goleme dimenzije. Najstariji je podignut u Chicagu 1889. a imao je tek 10 katova; *Woolworth Building* što ga je Cass Gilbert podigao u New Yorku (1908) imao je već 45 katova; dva najviša nebodera, *Empire State Building* (323 metra), podignut 1930, i *Chrysler Building*, u New Yorku, imaju 85 katova i 65 liftova; u svakom od njih može stanovati 20.000 stanara. To vertikalno graditeljstvo, načinjeno od naslaganih katova, ne predstavlja još uvijek neki zaista specifični oblik, nego proizlazi iz tornjeva gotičkih katedrala od kojih prvi neboderi bez oklijevanja preuzimaju način stanjivanja prema vrhu u obliku šiljka (*Woolworth Building*) ili krune (*Chicago Tribune Building*, 1928, sl. 573).

Prvi pokušaji modernog graditeljstva prije prvog svjetskog rata (1914) nisu se još potpuno oslobodili ornamentalnog duha ni tradicionalnih proporcija. Radikalno primijenjeni funkcionalizam tek će poslije prvog svjetskog rata ostvariti konačni procvat moderne umjetnosti stvarajući nove oblike, izvedene na temelju racionalnog proučavanja tehničkih programa: bolnica, banaka, muzeja, tvornica, općinskih i upravnih zgrada, mostova, brana, najamnih zgrada, privatnih kuća i urbanizma. Taj je pokret nikao istovremeno u Njemačkoj i Francuskoj. U Njemačkoj je Walter Gropius već 1919. u tu svrhu u Weimaru osnovao *Bauhaus* (kasnije prenesen u Dessau); Gropiusa (danas* živi u SAD) vodio je neki komunistički mesijanizam, pa se više od svega zanimao za serijsku proizvodnju, prilagođenu velikim programima kolektivnog života. U Francuskoj je Švicarac francuskog podrijetla, Le Corbusier (1887), izlagao svoje shvaćanje u časopisu *Novi duh (L'Esprit nouveau)* što ga je 1920. osnovao zajedno s Ozenfantom. Le Corbusier, neiscrpno plodan teoretičar, stvorio je, da bi njime označio stan, naziv »stroj za stanovanje« koji je postao veoma popularan; a ipak, nadilazeći inženjersko umijeće, on je korigirao posve materijalistički funkcionalizam, koji je jedini nadahnjivao Gropiusa, nadopunivši ga brigom za arhitektonsku plastiku koja se osniva na primjeni matematičkih proporcija. Bitni Le Corbusierov tehnički postupak je podizanje zgrade na stupcima koji podržavaju stropove bez ikakva drugog zida osim staklenih ploha koje štite zakloni od sunca (brise-soleil) (sl. 586). Taj graditelj, potican pravom mistikom sunčane obasjanosti i slobodnog prostora, zasnovao je planove gradova koje je nazvao *»villes radi-*

* Tj. 1953. kad je u originalu objavljeno prvo izdanje ovoga djela. — *(Objaš. prev.)*



586. Le Corbusier. Zgrada »stambene zajednice« u Marseilleu. 1945—1953.

*euses«** a koji bi omogućili znatnu gustoću stanovništva na svega 5% izgrađene površine; nedavno (1953) je u Marseilleu završio »Stambenu zajednicu«, prvu integralnu primjenu funkcionalnog stana po sistemu proporcija zasnovanih na čovjekovu mjerilu (*modulor*).

U Francuskoj su se poslije rata 1914—1918. arhitekti i inženjeri takmičili smionim koncepcijama. E. Freyssinet je upotrijebio svojstvo paraboličkih krivulja pri gradnji *aeronautičkih hangara u Orlyju* (1924, sl. 585). Tony-Garnier podigao je više općinskih javnih zgrada u Lyonu; Mallet-Stevens, Roux-Spitz i André Lurçat otvoreno su usvojili novo graditeljstvo.

Funkcionalizam se proširio posvuda. Jedna od najplodnijih škola modernog graditeljstva je holandska škola; J. P. Oud, Jan Wils i Dudok, konstruktor Hilversuma, postigli su združivanjem armiranog betona i opeke jednostavne i skladne efekte. U Brazilu je jedno Le Corbusierovo putovanje (1936) potaklo veliko građevinsko oduševljenje, koje su pomogli svojim talentom Lucio Costa, Burle-Marx i Oscar Niemeyer; prva velika gradnja koja je u praksi primijenila načela francuskog graditelja bilo je *Ministarstvo nacionalnog odgoja u Rio de Janeiru*; to je divovska vitrina sa četrnaest katova što ju je podigla skupina brazilskih arhitekata od opeka i stakla, sa štitnicima protiv sunca, prema projektu što ga je 1936. nacrtao Le Corbusier. Poslije drugog svjetskog rata moderno je

* Sretni gradovi, blistavi od sunčane svjetlosti. — *(Objašnj. prev.)*

graditeljstvo ostvarilo velik procvat u Latinskoj Americi, gdje se podižu nove gradske cjeline smionih koncepcija u Caracasu (Venezuela), u Bogoti (Kolumbija), u Braziliji, novom glavnom gradu Brazila, u Meksiku, gdje je sagrađena značajna cjelina Sveučilišnog grada i, u Wrightovu duhu, rezidencijska četvrt Pedigral.

Armirani je beton u cijelom svijetu u XX stoljeću postigao pobjedu nad graditeljstvom u željezu, premda ga ipak nije posve nadomjestio. Željezo, naprosto ovijeno betonom da bi ostalo zaštićeno od rđe, naročito je u Sjedinjenim Državama sačuvalo sav svoj ugled. Divovi kao što je *Empire State Building* u New Yorku (1930) i neboderski buket kao što je *Rockfellerov centar* (1931—1939) sagrađeni su od željeza.

Američki graditelji vezani su svojom anglosaskom tradicijom uz gotiku pa su dugo ostali vjerni svome duhu. Manhattan, sa svojom šumom tornjeva i okomitim nizovima prozora nalik je nekom neizmjerno povećanom toskanskom gradu XIV stoljeća. Još 1931—1932, na tako funkcionalnoj zgradi kao što je *Cornell University New York Hospital*, središnji građevinski spomenik ima obličje kule a visoki nizovi prozora što se ušiljuju kao vršci koplja oponašaju one galerije otvorâ za bacanje kamenja na neprijatelje, kakve možemo vidjeti na papinskoj palači u Avignonu. Pa ipak, posve nenadano, taj je »gotički« vertikalizam poražen u korist sistema Franka Lloyda Wrighta, Gropiusa i Le Corbusiera koji radije zamišljaju konstrukcije od vodoravnih ploha što su nanizane jedna iznad druge; *zgrada Organizacije Ujedinjenih naroda u Lake-Successu* što ju je sagradila međunarodna skupina arhitekata, *Brooklyn Veteran's Administration Hospital u New Yorku*, koju su podigli Skidmore, Owings i Merril (1950) jasno obilježavaju odmazdu horizontale nad vertikalom.

Pariška škola

Slikarstvo

Ugled što ga je stekla škola francuskog slikarstva u XIX stoljeću privukao je počevši od 1900. umjetnike cijeloga svijeta u Pariz. Pronalazak jezika likovnih umjetnosti koji je jezik našeg vremena postao je predmetom svjetskog takmičenja u kom su naročito sudjelovali Španjolci, Slaveni i umjetnici iz Srednje Evrope. Veoma izraženi individualizam nagoni svakog umjetnika da stvori svoj vlastiti stil, pa je

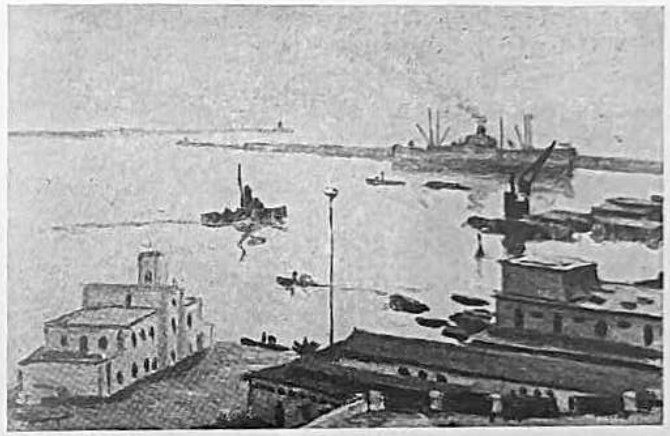
587. Henri Rousseau, zvan »Carinik«. Naranče.
Priv. zbirka

analiza suvremene umjetnosti teška, jer su zbijanja u skupine uvijek kratkotrajna i iza njih uvijek slijedi raspršavanje.

Prve velike pokrete modernog slikarstva još potiče posve francuski impuls. *Skupina »Nabista«* (oko 1890) a naročito *fauvizam* (1905), premda su oba ta pokreta u žestokoj opoziciji prema svakom naturalizmu, još uvijek proizlaze iz impresionizma, jer zamišljaju sliku *na temelju čiste boje*; prijelaz Gauguina i Van Gogha na Matissea i Vlamincka posve je lak i jednostavan. Bitno načelo modernog slikarstva formulirao je slikar i estetičar Maurice Denis već 1890. napisavši: »Treba se sjetiti da je neka slika, prije nego što je bila konj u kakvoj bici, gola žena ili bilo kakva anegdota, u svojoj biti površina pokrivena bojama, sastavljenima po nekom rasporedu.« Odbacivši svaku ovisnost o sižeu, svako podvrgavanje prirodi, moderni su slikari postavili sebi kao cilj da stvore »čisto slikarstvo«. Čak i kad budu htjeli izraziti neki zamjetljiv osjećaj, treba da sam oblik bude izražajan a ne da reprezentira ili doziva u pamet neki potresan motiv. To određenje još je slabo vidljivo kod slikara koji se između 1890. i 1900. okupljaju pod imenom *Nabis* (proroci); to su bili Pierre Bonnard (1867—1946, sl. 588), Edouard Vuillard (1868—1940), K.-X. Roussel (1867—1944) i Maurice Denis (1870—1943). Cijelo Bonnardovo djelo još je posvećeno lirizmu pojavnosti, Vuillardovo ukusu za intimno, dok Rousselovo i Denisovo djelo teži dekorativnoj primjeni. Svi oni, uostalom, žive u dobrom razumijevanju s prirodom. Naprotiv, pokret

588. Pierre Bonnard. Akt.
Priv. zbirka

što ga je Louis Vauxcelles, prilikom Jesenjeg salona 1905, zbog njegove nepomirljivosti nazvao »fauvističkim« pokretom (*fauve* — zvijer) silovito prekida sa svakom naturalističkom tradicijom; namjerice izobličujući modele, koje ipak još traže u vanjskom svijetu, svi slikari koji su se pridružili tome pokretu traže od zanosa i razjarenosti boje i od žestine kista da nanese udar i prenerazi gledaočeva osjetila. Brojni slikari svrstani u početku svoga rada pod naziv »fauvisti« uskoro su se, uostalom, orijentirali prema različitim putovima, u skladu s temperamentom svakoga od njih. Samo je Henri Matisse (1869—1954) ostao sve do svoje smrti vjeran početnom učenju o čistom slikarstvu (sl. 572) težeći čak u svojoj starosti prema sve suptilnijoj obojenoj apstrakciji (sl. 579). Drugi slikari, kao Manguin (1874—1943), Camoin (1879), Puy (1876—1960), Friesz (1879—1949), Marquet (1875—1947), tankoćutni slikar lučke atmosfere (sl. 589), neosjetno su klizili prema senzaciji koja je susjedna s impresionističkom. Holanđanin Van Dongen (1877) ostaje na granicama ekspresionizma; poslije prilično kratke fauvističke faze, André Derain (1880—1954) se vratio neotradicionalističkom shvaćanju slikarstva; Marie Laurencin (1885—1957) će iz kubizma izvući



589. Albert Marquet. Alžirska luka. 1941.
Priv. zbirka

neku ljupku stilizaciju. Drugi su se služili nasiljem nad bojom da bi izrazili tragički osjećaj, kao Georges Rouault (1871—1958), slikar mučen nekim kršćanskim očajanjem (sl. 577), i pejzažist Maurice de Vlaminck (1876—1958) koji unosi dramatičnost u krajolike. S ovim posljednjim možemo, nadalje, povezati nagonskog slikara Mauricea Utrilla (1883—1955) koji je prikazivao predgrađa bez čari, premda s fauvistima nije imao nikakve historijske veze i premda je njegova koloristička skala različita i bliža francuskom osjećaju »valeura« (sl. 590). »Nagonsko« slikarstvo steći će, uostalom, veliku naklo-

590. Maurice Utrillo. Crkva u Deuilu. 1912.
Priv. zbirka

591. Georges Braque. Mrtva priroda. 1942.
Priv. zbirka

592. Juan Gris. Šahovska ploča, novine i čaše.
Priv. zbirka

nost kad bude otkriveno djelo što ga je stvorio Henri Rousseau, nazvan »Carinik« (1844—1910); bio je to slikar-samouk koji je pripadao generaciji simbolizma (sl. 587). Mnogobrojni samouci, proizašli iz pučke sredine, slijedit će taj primjer vraćajući se nekoj nespretnosti o kojoj se vjerovalo da njome oživljava bezazlena nevinost primitivaca; oni su formirali skupinu koju je pomagao njemački kritičar Wilhelm Uhde koji se nastanio u Parizu (Bombois, Vivin, Jean Ève, Boyer, Bauchant, Séraphine Louis).

Kubistički pokret još će više naglasiti autonomiju slikarskog djela. *Kubizmu* je ime dao Henri Matisse, prilikom Jesenjeg salona 1908; taj pokret djelo je Španjolca Pabla Picassa (1881, sl. 575, tabla XVI) i Francuza Georgesa Braquea (1882—1963, sl. 591, tabla XV) koji se pozivaju na Cézanneove konstruktivističke težnje. Jedan je u njihovu suradnju unio svoju revolucionarnu žestinu a drugi metodičnost, pa su obojica od 1907. do 1914. strpljivo prionuli da stvore potpuno formalan jezik namećući predmetima ili likovima, uzetim iz prirode, sve dalje dovedenu geometrijsku analizu koja je najzad svela sliku na kombinaciju površina i linija, a pri

tome je apstraktnost takve slike još više istaknuta asketizmom kolorita u kom prevladava sivo-smeđe.

Uz pomoć ratoborne akcije pjesnika Guillauma Apollinairea, kubizam će se uskoro obogatiti brojnim varijantama. Španjolac Juan Gris (1887—1927, sl. 592) i Poljak Marcoussis (1883—1941) jedini su ostali vjerni pravovjernom kubizmu, kao i Braque. Francuzi André Lhote (1885—1962), Roger de La Fresnaye (1885—1925), Jacques Villon (1875—1963), Metzinger (1883—1957) i Gleizes (1881—1953) stvorit će »kubizam boje«, polazeći, uostalom, prije od stilizacije realnoga nego od njegove analitičke dekompozicije. Tome obojenom kubizmu dao je Francuz Robert Delaunay (1885—1941) apstraktniji karakter učinivši sliku kromatičkom varijacijom oprečnih boja; Guillaume Apollinaire nazvao je tu estetiku *orfizam*; neki umjetnici — tzv. muzikalisti — poslužit će se njome pokušavajući da u slikarstvo prenesu slušne doživljaje (Valensi, Bourgogne, Blanc-Gatti, Belmont, itd.). Premda je futuristički pokret, koji je htio na slici izraziti kinematiku oblikâ, bio talijanskog podrijetla, on je u svojoj prvoj, najčišćoj fazi bio pariški pokret (1912) pa se, uostalom, okoristio kubističkim iskustvom.

Petnaestogodišnje razdoblje prije početka prvog svjetskog rata (1914) obilježeno je izvanrednom misaonom napregnutošću, u vezi sa željom umjetnikâ da bude stvoren vlastiti likovni jezik našeg vremena. Poslijeratno vrijeme upotrebljavat će taj rječnik u svrhu ostvarenja različitih izraza.

Kod svih predratnih pionira, razdoblje od 1920 do 1930. obilježeno je smirenjem, možda kao rezultat euforije koja je slijedila poslije svršetka prvog svjetskog rata; ono je urodilo pomirljivijim stavom prema prirodi. To je Matisseovo »čulno« a Braqueovo »realističko« razdoblje; Raoul Dufy (1877—1953) dao je fauvizmu ljubak slikoviti tonalitet (sl. 593). Picasso se između 1918. i 1928. razvijao vršeći harmonička istraživanja koja je iskorištavao da bi se izražavao kako kubističkim (*Tri muzičara*, 1921) tako i naturalističkim jezikom (*Portret žene*, 1918).

Poslije rata će se također Fernand Léger (1881—1955), stvaralac pokreta *Moderni napor*, i Amédée Ozenfant (1886), izumilac *purizma*, koristiti kubizmom da bi iz njega izvukli novi likovni jezik i stvorili zaista modernu vrst slika, prilagođenu vremenu strojeva i buildinga i kadru da bude proizvođena serijski. Propaganda uz pomoć slike, publicitarna umjetnost, umjetnost izloga, kazališnog dekora, kao i sav materijal vizuelnih oblika modernog života, bit će duboko

593. Raoul Dufy. Paddock u Deauvillu (akvarel).
Pariz, Nacionalni muzej moderne umjetnosti

obilježeni Légerovom umjetnošću (sl. 594); dekor unutrašnjosti kuća i plakat duguju mnogo i Ozenfantu.

Dotle će umjetnici koji su većinom došli iz slavenskih zemalja i od kojih su mnogi bili židovskog podrijetla donijeti svijetu, kakav je bio poslije ratnog pokolja, neko patetičko osjećanje koje se izrazilo na različite načine, bilo melankolijom (Poljak Moise Kisling, 1891—1953, Talijan Amedeo Modigliani, 1884—1920, sl. 597, Bugarin Julius Pascin, 1885—1930) ili žestinom svojih izražajnih sredstava (Litvanac Haim Sutin, 1894—1943, sl. 596). Ta »ekspresionistička« tendencija koja je u Njemačkoj poprimila obilježje grupnog pokreta a koja se u Parizu prije rata 1914. očitovala samo sporadički, rasprostrt će se po Francuskoj poslije svršetka ratnog sukoba. I ruski Židov Marc Chagall (1887) donio je također Pariškoj školi prilog slavenske uznemirenosti, u obliku neke vrsti nadnaturalizma koji brka svijet iz sna s realnim svijetom (sl. 595). U Francuskoj je ime »ekspresionistâ« posebice dano generaciji slikara rođenih oko 1890. (Henri Le Fauconnier, 1881—1946; Edouard Goerg, 1893; Amédée De La Patellière, 1890—1932; Marcel Gromaire, 1892); oni su prije srodni flamanskom pučkom ekspresionizmu negoli patetičkom ekspresionizmu Slavena i slikara iz Srednje Evrope.

Reagirajući na volju za likovnom samostalnošću, koja karakterizira predratne pokrete, razdoblje 1920—1930. pokazuje dakle sklonost da sliku svede na inspiraciju koja je izvan nje same i potječe ili iz prirode ili iz senzibiliteta. Nadrealistički pokret, koji je najoriginalnija škola od svih što su se pojavile poslije rata i po važnosti jednaka kubizmu, djeluje

594. Fernand Léger. Žena s vazom. 1924.
Priv. zbirka

u istome smislu. *Nadrealizam* proizlazi iz dadaizma, kratkotrajnog pokreta potpune negacije koji je pravi protest protiv razuma a rodio se iz tjeskobe savjesti što ju je rodio rat 1914—1918; pojavio se istovremeno, za vrijeme sukoba, u Zürichu (rumunjski pjesnik Tristan Tzara, Alzašanin Hans Arp, Nijemci Huelsenbeck i Hugo Ball), u New Yorku (Špa-

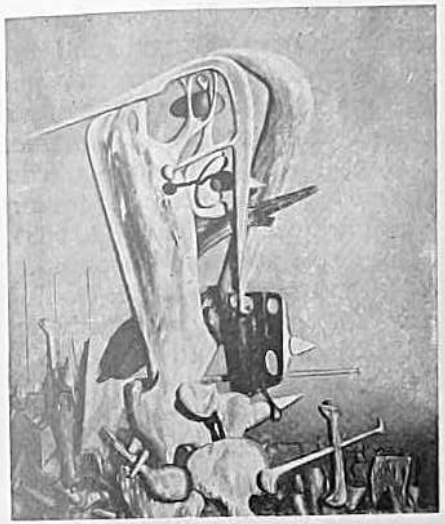
595. Marc Chagall. Ukop. 1909.
Priv. zbirka

596. Haim Sutin. Stara glumica. 1924.
Priv. zbirka

597. Amedeo Modigliani. Sjedeći akt. 1917.
Priv. zbirka

njolac Picabia i Francuz Marcel Duchamp), u Kölnu i Berlinu. Okupljanje se izvršilo u Parizu 1919, ali je pod utjecajem dvaju francuskih pjesnika, Louisa Aragona i, naročito, André Bretona dadaistički nihilizam uskoro odbačen pa se na njegovim ruševinama podiže zgrada »nadrealizma«; taj izraz posuđen je iz stare drame Guillauma Apollinairea »Les Mamelles de Tirésias«. Naslijedivši od dadaizma njegovo neprijateljstvo prema racionalizmu, ali nadahnjujući se Freudovom psihoanalizom, nadrealizam (koji je i književni i likovni pokret) postavlja sebi kao cilj da dohvati podsvjesne dubine ljudske duše i da ih iznese na površinu izražavajući ih oblicima ili riječima uz pomoć za to prikladne simbolike. Nadrealizam ni izdaleka nema apstraktne sklonosti; naprotiv, on je po svojoj biti proizvodnja slika, pa je njegova pogreška možda baš to što je često žrtvovao pravu likovnu vrijednost djela simboličkoj snazi slike. Nadrealizam je indiferentan prema sredstvima, pa će se služiti podjednako apstraktnim rječnikom kao i integralnim realizmom. Taj je pokret omogućavao tako duboku povezanost s osjećajnošću našega vremena da je okupio umjetnike iz svih zemalja: Švicarce (Paul Klee, 1879—1940), Nijemce (Max Ernst, 1891; Wolfgang Paa-

TABLA XV — Braque. Čovjek s gitarom. 1911.
Priv. zbirka



598. Yves Tanguy. Moj bijeli i crni život. 1944.
Priv. zbirka

599. Giorgio di Chirico. Muze nemira. 1916.
Priv. zbirka

len); Francuze (Marcel Duchamp, 1887; Yves Tanguy, 1900—1954, sl. 598; André Masson, 1896), Španjolce (Juan Miró, 1893; Salvador Dali, 1904), Talijane (Giorgio di Chirico, 1888, sl. 599), Amerikance (Man Ray), Kubance (Wilfredo Lam).

Taj novi simbolizam danas je rasprostranjen po cijelom svijetu a njegove se čete neprekidno obnavljaju prilivom novih pokoljenja; zbog premještanja snaga što ih je prouzrokovao drugi svjetski rat 1939—1945, njegovo je glavno središte danas možda New York, premda se André Breton vratio u Pariz.

Dok Matisse, Braque i Picasso pokazuju, kako se čini, prijazniji odnos prema prirodi, drugi su umjetnici, koji su već prije rata usvojili takav stav, svoje shvaćanje odlučno zadržali (Dunoyer de Segonzac, 1884, Luc-Albert Moreau, 1882—1948, Boussingault, 1883—1943). Mladi ljudi, rođeni oko 1900, koji su oko 1930. dosezali životnu dob kad su izražavali svoja htijenja, pozivali su se na te primjere i dopustili sebi da krenu nizbrdicom slikarskog realizma koji će događaji uskoro poreći. Neki su potražili utočište u prilagođavanju građanskom ukusu, u načinu kako su slikali Matisse, Bonnard, Vuillard, Derain (Terechkovitch, Cavaillès, Limouse, Brianchon, Chapelain-Midy); drugi su se sretnije prepustili

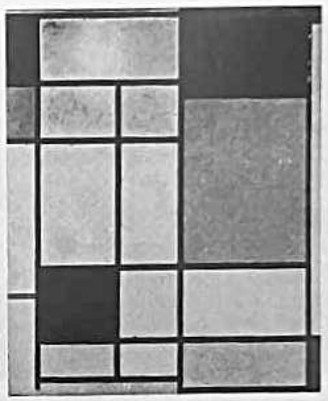
svome vlastitom temperamentu (Aujame, Planson, Oudot, Poncelet, Despierre). Treći su, najzad, neki asketski realizam uzdigli na razinu estetike (Skupina *Novih snaga*, osnovana 1935: Jean Lasne, Humbolt, Rohner). Kritičar Waldemar George obasipao je hvalom, pod imenom *neohumanizma*, neke vrste pseudoklasicizam u kom je ljudski lik imao glavnu ulogu; jedan Francuz, Christian Bérard, i stranci podrijetlom iz srednje Evrope, Berman, Leonid, Joseph Floch (sl. 600), Hosiasson i Helmuth Koll okupili su se pod tom zastavom.

Ali realizam je prerano klicao u čast svoje pobjede. Godine 1931. stvorena je jedna međunarodna skupina pod nazivom: »Apstrakcija-Kreacija« propovijedajući potpunu apstrakciju koja nije uzimala iz prirode više nikakve podatke, nego je zagovarala »nefigurativne« oblike posve nestvarne ili matematičke inspiracije (Piet Mondrian, 1866—1944, sl. 601; Théo Van Doesburg, Hans Arp, Albert Gleizes, Valmier, Helion, Gorin, Herbin).

Dotle će se Matisse, poslije svoga putovanja u Oceaniju (1931) i svojih zidnih slikarija što ih je izradio za američkog sabirača umjetnina Barnesa (*Ples*, 1933), vratiti sve više »purističkoj« umjetnosti koju će neprestano sve više naglašavati sve do potkraj života *(Kapelica Krunice kod Dominikanaca u Venceu*, 1948—1951).

Braque je poslije kratkog apstraktnog razdoblja izgrađivao skladnu sintezu svoje naturalističke inspiracije i svoga prvo-

600. Joseph Floch. Ljetni intérieur. 1934.
Priv. zbirka



601. Piet Mondrian. Apstrakcija.
Priv. zbirka

bitnog kubizma. I najzad, tjeskoba što su je rodili španjolski rat i približavanje drugog svjetskog sukoba rodila je kod slikara koji ima najsnažnije patetičko osjećanje od svih slikara našega vremena, kod Pabla Picassa, jedan novi ekspresionistički stil koji je svojom žestinom nadmašio sve što je dotad stvoreno. Taj je nadahnuti slikar više od deset godina rastrganim kompozicijama izražavao okrutnost koja se raspojasala nad svijetom (*Guernica*, 1936); to je sasječena slika razjarenih boja na kojoj su masakrirani likovi sjedinjeni nasumce, kao pri slaganju karata, stvorivši nacerena čudovišta (sl. 603). Iz tog očajanja nastao je za vrijeme rata jedan francuski ekspresionizam; njegovi najreprezentativniji umjetnici

602. Manessier. Arma Christi.
Priv. zbirka

603. Pablo Picasso. Guernica. 1937.
New York, Museum of Modern Art (umjetnikova posudba)

jesu Bernard Lorjou, André Marchand, Francis Gruber (1912—1948).

Međutim, dok su se ti slikari prepuštali ekspresionizmu, moždana napregnutost što ju je prouzrokovao rat rodila je na najnepredvidljiviji način novu metamorfozu čistog slikarstva u obliku kompozicija jarkih boja koje sežu od apstrakcija (Tal Coat, 1905; Bazaine, 1914; Manessier, 1911; Pignon, 1905) do manje ili više izražene stilizacije realnoga (Gischia, 1903; Fougeron, Tailleux, Estève, 1904; Lapicque, 1898). Ukršteni utjecaji Delaunaya, Villona, La Fresnaya, Matissea, kao i utjecaj romaničkih fresko-slikara pridonijeli su oblikovanju toga pokreta. Idući još dalje u tom smjeru, neki su slikari prije nekoliko godina sveli svoje kompozicije na igru mrlja i linija, kojom upravlja čisti instinkt, nadajući se da će u toj estetici *informela* naći duboke zakone umjetnosti.

Ta tendencija, koja je u *Majskom salonu* ostvarila veoma nagao razvoj, obuhvaća mnogostruke izražajne varijante; njezini glavni predstavnici u Parizu jesu: Portugalac Vieira da Silva (1908), Rusi Nikolas de Stael (1914—1952) i Sergej Poljakov (1906), Nijemac Hartung (1904) i Francuz Mathieu (1921).

Sutradan po završetku rata, Jean Lurçat (1892), oslobodivši se robovanja školi uz pomoć eksperimentiranja tehnikom tapiserije, izvršio je sintezu prirode s onom čistom pjesničkom inspiracijom što od simbolizma vodi nadrealizmu. Naprotiv, Buffet (1928) i Lorjou (1908) traže u ekspresionizmu obnovu figurativne umjetnosti.

Ako želimo u nekoliko glavnih crta sažeti složeni razvoj u tih pedeset godina slikarstva Pariške škole, može se reći da je razdoblje od 1905—1914. nastojalo obnoviti ugled čistog *oblika* što ga je upropastio impresionistički naturalizam. U vremenu poslije rata 1914—1918. preporodila se vrijednost *slike*, bilo u ekspresionističkom smislu ili pak u simboličkom smislu (nadrealizam), ali često na štetu oblika. Ostvarujući reinkarnaciju oblika u slici, čini se da umjetnost Jeana Lurçata otpočinje novo doba. Ali tom rehabilitacijom stvarnoga smjesta je ovladala sklonost k apsolutnoj apstrakciji, koja je u nekoliko godina poprimila općesvjetski karakter.

Kiparstvo

Suvremeno kiparstvo nije stvorilo jednako bogatstvo izraza kao i slikarstvo; uzrok tome su sami uvjeti postojanja te umjetnosti koja pretpostavlja skupi i teški zanatski posao i koja je u većoj mjeri od slikarstva ovisna o društvu; narudžba vajanih djela bila je gotovo isključivo službena, a javne zajednice i dalje su ostajale sklone školi akademskih umjetnika koji su očuvali netaknute kanone kiparske škole XIX stoljeća.

Uostalom, i građevinski je racionalizam bio nesklon kiparskoj umjetnosti; paradoksalna je pojava da je ta umjetnost bila prognana iz zgrada upravo u trenutku kad je ponovo nalazila osjećaj za monumentalno što su ga izgubili Carpeau i Rodin, ljubomorni na fluidnost slikarstva. Kao i kod slikarstva, razvoj modernog kiparstva vršio se u smjeru definiranja njegovih vlastitih zakona; on je dakle tražio zbitost volumena, ravnotežu masa. Premda Rodinov učenik Antoine Bourdelle (1861—1929) pripada svojom herojskom inspiracijom još XIX stoljeću, on ipak pokušava da u arhaičkim stilovima Grčke i u romaničkoj umjetnosti otkrije tajnu arhitektonske stabilnosti. Grčka plastika zaista je primjer na koji se umjetnici oslanjaju da bi ponovo našli izgubljeni osjećaj kiparske zbijenosti; ona je nadahnjivala Mediteranca Aristida Maillola (1861—1944) koji je svoja istraživanja koncentrirao isključivo na motiv ženskog akta; sjećajući se i Renoirovih bogatih oblika, on je ostvario divno jedinstvo života i ljepote pa mu je nedostajalo samo narudžaba pa da postane velik monumentalni kipar (sl. 605). Drugi jedan južnjak, Charles Despiau (1874—1946), tražio je također pouke u Grčkoj pa je

604. Charles Despiau. Eva.
Pariz, Nacionalni muzej moderne umjetnosti

605. Aristide Maillol. L'Ile-de-France. Bronca. 1910.
Pariz, Nacionalni muzej moderne umjetnosti

svojim portretima u obliku poprsja oživio jednu staru, zaboravljenu francusku tradiciju, ali je karakter želio izraziti sintezom a ne analizom (sl. 604). Joseph Bernard (1866—1931) ne traži, kao dva prethodna umjetnika, sažetost zbitih oblika, nego, naprotiv, čar arabeske; Pompon (1855—1933), Španjolac Mateo Hernandez (1888—1949) i Joseph Constant (1891) odlikuju se sažetim prikazima životinjskog života u jednostavno i trezveno izrađenim reljefima.

Premda su Francuzi u slikarstvu bili avangarda onih četa što su izvršile juriš na prirodu, oni su zazirali da tu bitku prihvate i na području kiparstva, bez sumnje zbog toga što je kiparstvo u XIX stoljeću bilo zavedeno prije svega u akademizam i patos romantike, pa ga je, da bi moglo biti obnovljeno, trebalo vratiti modelu. Većina umjetnika koji su prevodili kubizam u kamen ili metal bili su stranci. Neki nisu dospjeli dalje od geometrijske stilizacije realnoga, kao na primjer Francuz Duchamp-Villon (1876—1919) i Rus Šana Orlov (1888); drugi su slobodnije prišli nepoznatom svijetu apstraktnih oblika. Francuz Henri Laurens (1885—1954), koji se, uostalom, podjednako bavio i slikarstvom, pošao je od neke vrsti transpozicije Braqueovih slika u bareljefe da bi završio izrađivanjem zbitih oblika, začvorenih u sebe. Rumunj Constantin Brancusi (1876) stvorio je glatke, jajolike, apsolutno jednostavne oblike; Ossip Zadkin razgrađuje elemente reljefa i zatim ih skuplja u jedan blok; naprotiv, Rus Jakov Lipšic (1891, sl. 606), Ukrajinac Arhipenko (1887) i Španjolci Pablo Gargallo (1881—1934, sl. 607) i Julio Gonzales (1876—1942) barokni su i stvaraju oblike koji trepere u prostoru. Slikari kao Matisse, Braque i, nadasve, Picasso često su upadali u probleme kiparstva. Alzašanin Hans Arp i Švicarac Giacometti (1877) rado daju svojim nefigurativnim djelima nadrealistički smisao. Sada se u Francuskoj može konstatirati obnova nefigurativnog kiparstva, uporednog s obnovom neokubizma u slikarstvu (Adam, Béothy, Brauner, Vitullo); neki, kao na primjer Jean Preyrissac, nadahnjuju se čak »tijelima u pokretu« Amerikanca Caldera. Ali ipak, u pariškoj je sredini na području figurativne umjetnosti djelovala cijela jedna kiparska škola, proizašla iz umjetnosti Maillola i Despiaua. Wlerick (1882—1944), Auguste Guénot (1882) i Španjolac Manolo (1872—1945) najvjerniji su Maillolovi učenici; Gimond (1894) je pažljiv portretist; Couturier (1905) pokušava raditi u monumentalnom smjeru; Auricoste (1908), Yancesse (1900) i Saupique (1889—1962) vraćaju se najstarijim francuskim tradicijama.

606. Jakov Lipšic. Melankolija. Bronca. 1930.
Priv. zbirka

607. Pablo Gargallo. Harlekin. Bronca.
Pariz, Nacionalni muzej moderne umjetnosti

Nacionalne škole

Jedna od najznačajnijih pojava XX stoljeća je preporod nacionalnih škola. Dok se u Parizu oblikuje kozmopolitska umjetnost koju ipak usmjerava likovni duh Francuza, evropske zemlje, u kojima je umjetničke škole već jedno stoljeće paralizirala podložnost neoklasicizmu i realizmu francuske škole, znale su zbaciti to skrbništvo i naglasiti, čak i oštro, izraz svoga autohtonog temperamenta. Poslije rata 1914. nova estetika što ju je osnovala Pariška škola, prijeći će u Sjevernu i Južnu Ameriku; obje su je brzo upile i postale kadre da proizvode originalne talente.

Najistaknutiji od tih pokreta je probuđenje sjevernjačkog duha koji se suprotstavlja latinskom duhu; ono se očituje u Njemačkoj, Švicarskoj, Skandinaviji, Belgiji i Holandiji.

Njemačka XIX stoljeća ostala je ukočena u akademizmu koji je bio apsolutno suprotan njezinu temperamentu i koji je jedan od najzačudnijih paradoksa u povijesti oblikâ. Oko 1890—1900. šiknuo je iz njemačke duše *ekspresionizam* koji je bio velika tradicija njezina zlatnog doba, srednjeg vijeka i renesanse. Dok su se u Francuskoj fauvisti i kubisti trudili da definiraju čisto slikarstvo, oslobođeno svih veza i ovisnosti, Njemačka će žrtvovati svako bavljenje formom kadšto upravo bjesomučnom izrazu svoga dramatskog i uzburkanog temperamenta. U vrijeme kad se u Berlinu održavala velika izložba Norvežanina Muncha (1892), koja će izazvati pokret nazvan *secesija*, Njemačka je zamijenila neoklasicizam realizmom koji se inspirirao Courbetom (Menzel, Leibl), ali se ni on nije bolje podudarao s njezinim karakterom. Ekspresionistički podstrek dale su joj nordijske zemlje koje su je okružavale; u tom su smislu na nju djelovali: Švicarac Hodler (1853—1918), stvaralac divovske epopeje, naslikane veoma kontrastnim bojama (sl. 608), Norvežanin Edvard Munch (1863—1944, sl. 609) i Holanđanin Van Gogh. Umjetnici »secesionističkog« pokreta tražili su, u svom nastojanju da se oslobode akademizma, pomoć od impresionizma; ali ako se Max Liebermann (1847—1935) trudio da asimilira njegov duh, Max Slevogt (1868—1932) i Lovis Corinth (1858—1925) tumačili su ga s nekom dramatskom groznicom koja mu je strana. Oko 1905, dok se u Francuskoj rađao fauvizam, ekspresionizam je postajao svjestan sama sebe u pokretu *Die Brücke* (Most), osnovanom u Dresdenu (1903), u kom su se okupljali: E. L. Kirchner (1880—1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884), Erich Heckel (1883), Emil Nolde (1867—1938), Max Pechstein

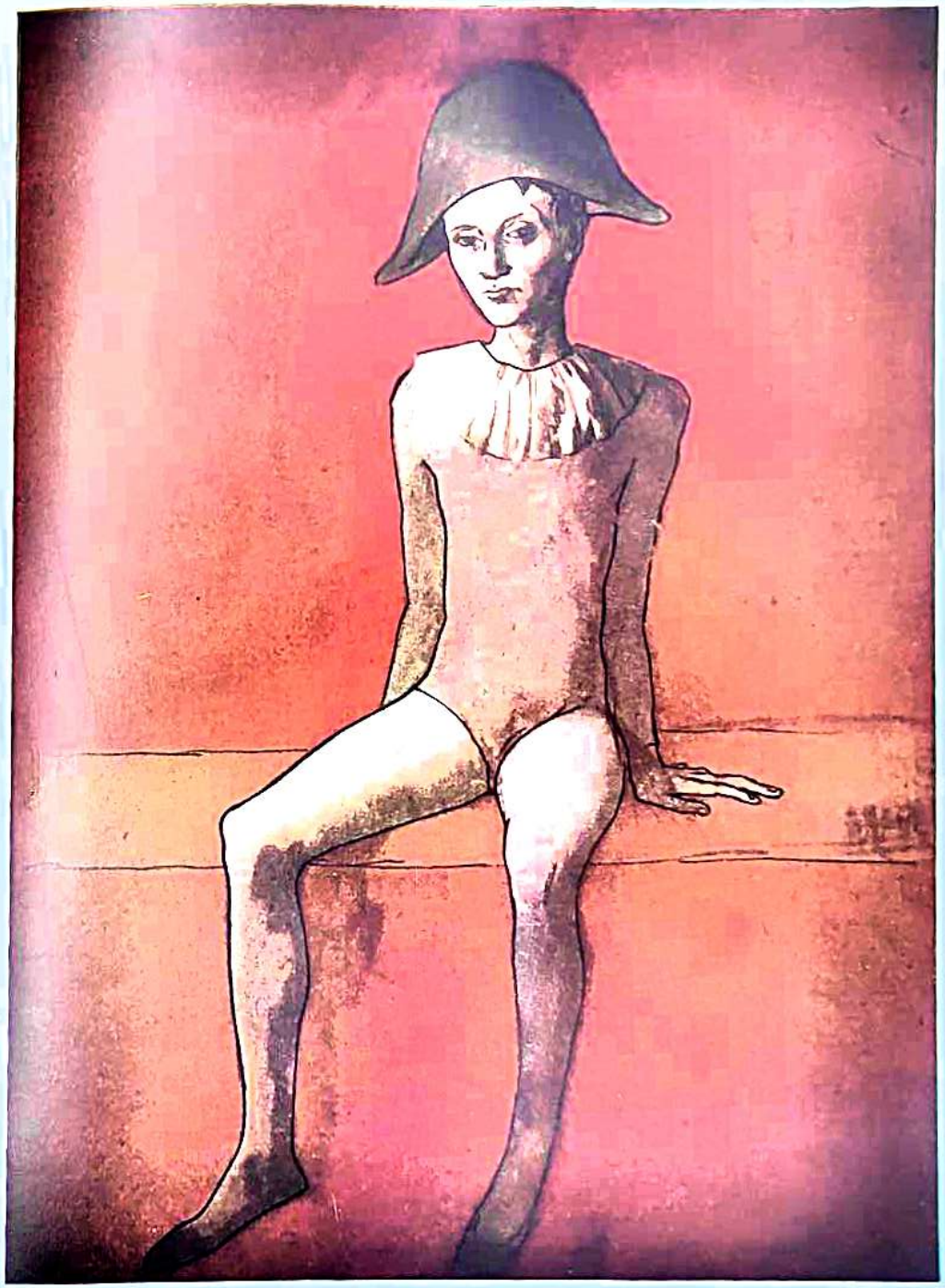


TABLA XVI — Picasso. Harlekin pri sjedenju

Priv. zbirka

608. Ferdinand Hodler. Ratnik u borbi. 1897.
Ženeva, Muzej za umjetnost i povijest

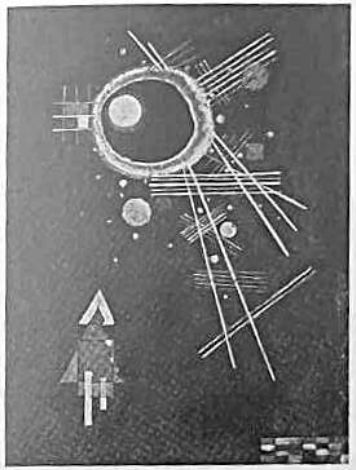
(1881—1955), Otto Mueller (1874—1930); sirovim bojama, isjeckanim crtežem, dramatskim sadržajem, povratkom primitivizmu koji se nadahnjivao crnačkim kiparstvom — svi ti slikari oslobađaju iz sebe neku vrst krajnje strastvene boli i očajanja što leži u njima i kadšto seže čak do bezumlja. U Austriji, Oskar Kokoschka (1886), pejzažist i portretist, izražava tu unutrašnju uzburkanost na licu prirode i čovjeka (sl. 610). Dok se grupa *Die Brücke* 1913. raspala, jedan novi pokret, *Der blaue Reiter* (Plavi jahač) — osnovan je u Münche-

609. Edvard Munch. Put.
Priv. zbirka

610. Oskar Kokoschka. Portret muškarca. Oko 1910.
Priv. zbirka

611. Wilhelm Lehmbruck. Poprsje djevojke. Bronca. 1913—1914.
Priv. zbirka

nu 1911, a godine 1912. pomogla ga je berlinska galerija *Der Sturm* — pristupio je nefigurativnoj umjetnosti, ali je to učinio drukčije nego kubizam, negirajući svaku pojavnost; u njemu su djelovali: Franz Marc (1880—1916), Macke (1887—1914), Švicarac Paul Klee (1879—1940, sl. 613), Campendonck (1889); najreprezentativniji umjetnik te skupine je Moskovljanin Vasilij Kandinsky (1866—1944), koji svojim posve apstraktnim oblicima prikazuje sliku nekog čudnog svijeta koji se ne može ukrotiti čak ni geometrijom (sl. 612). *Bauhaus*, modernistička škola, osnovana 1919. u Weimaru, koja je dala snažan podstrek graditeljstvu, zamišljala je konstruktivniju apstraktnu umjetnost, srodniju kubizmu (Feininger, 1871—1956; Schlemmer, 1880—1943; Baumeister, 1889—1955). Njemačka je poslije poraza u prvom svjetskom ratu rodila još jednu estetiku, poznatu pod imenom *Neue Sachlichkeit* (Nova stvarnost), koja je zagovarala neki ogorčeni, britki realizam u službi revolucionarnog slikarstva, srodnog s nadrealizmom (Otto Dix, 1891, Georg Grosz, 1893—1959; Karl Monse, Oscar Schlemmer, Adolf Dietrich, Max Beckmann, 1884—1950). Kiparska škola ostala je dublje obilježena utjecajem Francuzâ Maillola i Despiaua (Lehmbruck, 1881—1919, sl. 611, Ernst Barlach, 1870—1938).



612. Vasilij Kandinsky. Zrake. 1927.
Priv. zbirka

613. Paul Klee. Jesenje cvijeće. 1925
Priv. zbirka

Jednim novim paradoksom, nacizam je u trenutku kad je germanstvo pozivao da postane svjesno sama sebe, podsjećajući na svoje »najčišće« »rasne« tradicije, osudio kao »degeneriranu umjetnost« baš taj ekspresionizam koji je prodro na svijet iz starih, autohtonih osnova, da bi ga zamijenio propagandnom proizvodnjom slika na temelju infantilnog realizma. Umjetnici su otišli u izagnanstvo, a procvat moderne njemačke škole bio je uništen.

Belgija je dotle, poslužívši se primjerom impresionista, zbacila realističku ukočenost koja ju je gušila. Između 1884. i 1889. *Društvo dvadesetorice* izlagalo je u Bruxellesu velike francuske suvremene slikare. S međusobnim razlikama u temperamentu, brojni su se slikari, kao Theo Van Rysselberghe (1862—1926), Vogels (1836—1896), Evenepoel (1872—1899), Oleffe (1867—1931), Opsomer (1878) i izvrstan slikar Rick Wouters (1886—1916), odavali svijetlom slikarstvu, ali je pravi osnivač suvremene belgijske škole James Ensor (1860—1949) koji je već 1888. (*Kristov ulazak u Bruxelles*, sl. 614) mutio tu euforiju svojom halucinantnom umjetnošću, svojim žestokim bojama, svojim nacerenim maskama koje podsjećaju na Hieronymusa Boscha. Ta tendencija da se stvarnost promatra kao znak nekog skrivenoga svijeta, koja se tada očitovala u Maeterlinckovu simbolizmu, uskoro će potaći jedan skupni pokret, nazvan *škola Laethem-Saint-Mar-*

614. James Ensor. Kristov ulazak u Bruxelles. 1888. Detalj.
Priv. zbirka

tina, po imenu malog flamanskog sela gdje se između 1900. i 1910. stanovit broj slikara okupio oko kipara Georgea Minne (1866—1940). Flamanski ekspresionizam obuhvaća dva aspekta: jednu mističku tendenciju koja rado poprima simboličku orijentaciju i kojoj su George Minne, Albert Servaes (1883) i Gustave Van de Woestyne (1881—1947) najbolji predstavnici, i jednu pučku i rustičku tendenciju koja slavi zdravlje, žovijalnost i tjelesnu snagu flandrijskog puka ili veličinu flandrijskog pejzaža. Tom tendencijom inspiriraju se Tytgat (1879—1948), Van den Berghe (1883—1939), Gustave de Smet (1877—1943), Valerius de Saedeler (1867—1941) i Constant Permecke (1886—1951), koji je iz flamanske zemlje i rase izvukao elementarnu, golemu viziju prirode i čovjeka uopće.

I Holandija je poslije impresionizma (George Breitner, 1857—1923) usvojila ekspresionizam oklijevajući u pogledu likovnih sredstava, što ju je brzo priklonilo jetkom realizmu, paralelnom s njemačkim pokretom *Neue Sachlichkeit* (Jan Sluyters, 1881; Charley Toorop, 1857—1927; A. C. Willink, 1900). Duboko pogođena impresionizmom u osobi slikara Waltera Sickerta (1860—1942), Engleska je dulje oklijevala; znala je tumačiti apstrakciju s nekom osobnom nijansom (Ben Nicholson, 1894); ratni udar uzrok je što se u Engleskoj tek kasno rodio nadrealistički i kubistički pokret (Sutherland, 1903; Hodgins, 1870—1947; Henry Moore, 1898).

Latinske zemlje izvan Francuske doživjele su manji umjetnički polet negoli nordijske zemlje. Španjolska je ostala bez vlastite, naročito žive nacionalne škole, jer je Pariška škola

privukla i upila njezine najbolje umjetnike; prvo, takozvano »plavo« razdoblje (1902—1905) Pabla Picassa, neospornog glavara sveukupne suvremene škole, može se smatrati još posve španjolskim. Romantički temperament Španjolske također se priklanja ekspresionizmu (Jose Gutierrez Solana, Gojin takmac); drugi umjetnici veoma su blizi kubizmu (Ismail de La Serna) ili nadrealizmu (Mandel Angelico Ortiz; kipar Alberto). Portugal je rodio jednog velikog slikara, obdarena danas tako rijetkim monumentalnim osjećajem; njegovo ime je Franco. U Italiji je nastao veoma originalan pokret, *futurizam* koji se oblikovao 1910. u Milanu, na podstrek pjesnika Marinettija, ali prva izložba futurista održana je u Parizu 1912; ta estetika slavila je jasne i čiste oblike što su ih stvorili strojevi, pa je sebi postavljala kao cilj da izrazi dinamizam nekom vrsti likovne simultanosti (Gino Severini, 1883, sl. 615, Enrico Prampolini, 1894—1956, Carlo Carra, 1881, Giacomo Balla, 1871—1958, kipar Umberto Boccioni, 1882—1916). Vrativši se u Italiju, futurizam je izgubio svoje posebno obilježje i stopio se s neodređenom idejom »modernizma«; Gino Severini postao je dekorator, Prampolini kubist a Carlo Carra nadrealist; Tato je slavio avijaciju, ponos fašizma, realističkom proizvodnjom slika; Massimo Campigli i Mario Tozzi nadahnjivali su se antičkim slikama. Dva velika slikara pripadaju Pariškoj školi; to su: Amedeo Modigliani (1884—1920, sl. 597), u kom je oživjela nervozna i nostalgična draž sienskih slikara, i Giorgio di Chirico (1888, sl. 599), koji je svojim simboličkim slikama, načinjenima uz pomoć elemenata preuzetih iz antike i kvatročenta, bio prethodnik nadrealizma. U novim pokoljenjima, kipar Marino Marini (1901) ponovo nalazi zbijenu snagu prvobitnih obujmova. Objektivno slikarstvo što ga stvara Giorgio Morandi (1890) odražava duhovnu strogost kubizma.

Poslije rata 1914—1918. moderna će umjetnost prodrijeti u Novi svijet. Sjedinjene Države imaju veoma bogatu školu u kojoj nadrealistički i nefigurativni pokret (Maurer, Arthur Dove) napreduje naročito snažno u posljednje vrijeme. I ekspresionizam je postigao snažan uspjeh (John Marin, A. Rattiner, K. Knaths). Jedna od najoriginalnijih tvorevina Sjedinjenih Američkih Država jesu Calderova »tijela u pokretu«: geometrijski oblici koje stavljaju u pokret motori ili vjetar i koji veličaju dinamizam mašinskoga doba. Sjedinjene Države izvršile su najveći napor od svih zemalja da bi pomogle masama da shvate oblike suvremene umjetnosti; *Museum of Modern Art* u New Yorku pravi je laboratorij modernizma,

615. Gino Severini. Kompozicija.
Priv. zbirka

a osnovan je napose s tom zadaćom. Republike Latinske Amerike asimilirale su u nekoliko godina, sa začudnom brzinom, sve oblike modernog likovnog jezika; zahvaljujući bogatstvu starih urođeničkih fondova, oplođenih evropskim fermentom, novolatinske zemlje stvorile su veoma originalne umjetničke izraze. Dvije škole, najbogatije različitim talentima, jesu argentinska i brazilska škola. U Urugvaju je djelovao Pedro Figari (1861—1938), divan kolorist i duhovit kroničar prizorâ iz mjesnog života. Torres Garcia (1874) nadahnjuje se pretkolumbovskom umjetnošću. Najznačajnija pojava u Latinskoj Americi je obrazovanje monumentalnog

616. Candido Portinari. Gaucho. 1942.
Rio de Janeiro. Radio Tupi (Uništeno)

ekspresionizma (najprije u Meksiku a zatim u Brazilu) koji veliča pučke snage i koji je za svoja djela imao na raspolaganju prostrane zidne površine. Revolucionarni polet Meksika nadahnuo je više slikara; Diego Rivera (1880—1957) je na golemim cjelinama naslikao proletarijat u njegovu nastupanju; Orozco (1883—1949), Tamayo (1899) u većoj su mjeri ekspresionisti; Alfaro Siqueiros (1898) našao je u starim indijanskim fondovima veličanstveno nadahnuće; u Brazilu je Candido Portinari (1903—1961) stvorio stil prilagođen monumentalnim razmjerima; poslije je, oplođen Picassovim ekspresionizmom, potresno izrazio osjećaj tjeskobe koji je pritiskivao svijet (sl. 616), dok je Lazar Segall (1891—1957) izražavao nevolje i tugovanja židovskih emigranata.

Umjetnički obrt

U Belgiji oko 1890. (Horta) i nešto kasnije u Francuskoj (Gallé) pojavila se težnja da prestane kopiranje staroga u stilu pokućstva i da započne izrađivanje novoga stila koji bi polazio od prirodnih oblika. Émile Gallé (1846—1904), osnivač nansijske škole, zamislio je pokućstvo, vaze i nakit u cvjetnom obliku, podvrgnute simboličkim nakanama, pri čemu krivulje i protukrivulje uskrsavaju pokrete gotičkog raspламsanog stila; to je bio takozvani *modern style*. Louis Majorelle (1859—1926) razvio je na pokućstvu taj stil koji je naročit razvoj postigao u keramici (Delaherche, Émile Lenoble, Émile Decoeur) i staklarstvu (René Lalique, Daum).

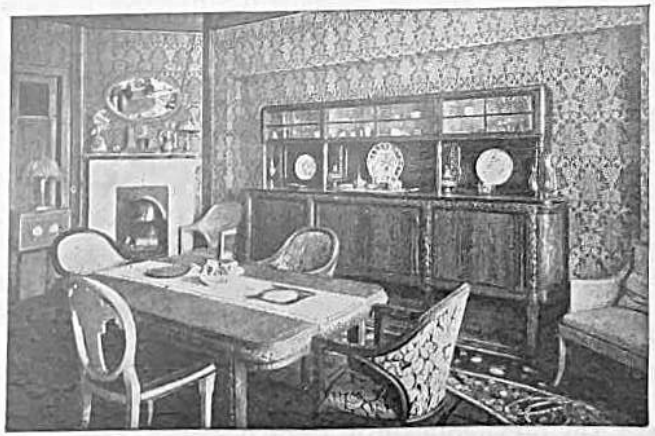
Oko 1910. svijet se umorio tim baroknim stilom pa ga proizvođači pojednostavnjuju raščišćujući njegove krivine i pojednostavnjujući njegov ukras; to je završilo stilom koji se očitovao na *Izložbi dekorativnih umjetnosti* 1925, u Parizu (Paul Follot, Maurice Dufrène, Paul Poiret); taj stil veoma je obilovao suknom; tkanine uzajmljuju od kubizma ukras koji se sastoji od kutova i kružnih isječaka ili zadržava cvjetni stil iz 1900, ali stiliziran i geometriziran. Brandt i Subes izradili su u tom duhu lijepe vrtne ograde od kovana željeza. Najljepše pokućstvo, možda jedino koje ni danas nije izašlo iz mode, izradio je Rühlmann; ono ima veoma čiste konture, malko je nadahnuto stilom Louis XVI i engleskim stilom, a načinjeno je od skupocjena drva.

Ubrzo poslije izložbe 1925. pojavila se reakcija protiv krivulja; utjecaj Le Corbusierovih teorija nametnuo je funkcionalni stil, sav od ravnih linija i bez ikakva ukrasa. Taj se stil pojavio u Njemačkoj još prije rata 1914. pa ga je izložba

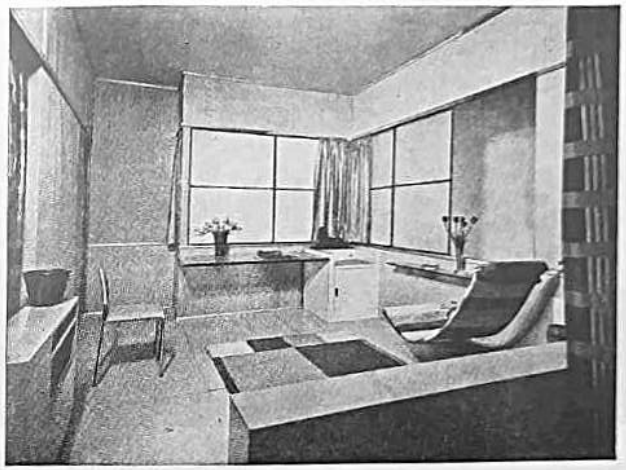
617. G. Serrurier. Blagovaonica. 1899.

minhenskog Werkbunda već godine 1910. pokazala Parizu. U Francuskoj se ta trezvenost nametnula oko 1930. (Francis Jourdain, Pierre Chareau, Djo Bourgeois, Louis Sognot); utjecaj mašinizma donio je stvaranje pokućstva od metalnih cijevi (René Herbst). Oko 1937. nova je reakcija taj »arhitektonski« stil zamijenila »dekoratorskim« koji je i opet bogat suknom; neki kreatori (Arbus, Serge Roche) nadahnjuju se čak, stilizirajući ga, i oblicima rokokoa.

Prva polovina XX stoljeća doživjela je znatan razvoj scenografije i kazališnog dekora. Taj pokret započeo je u Parizu 1909. Bakstovim dekorima za ruske balete.



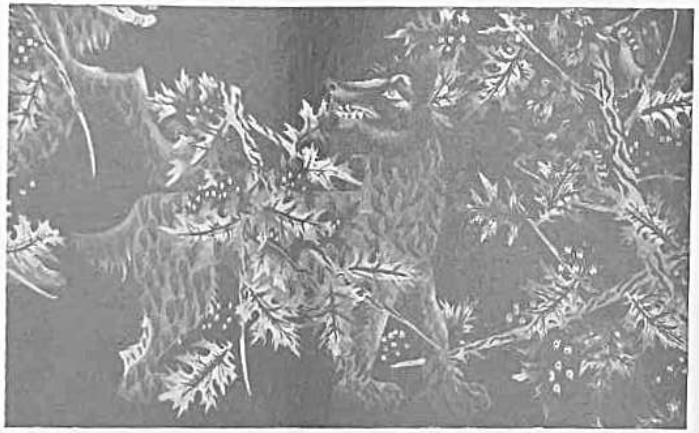
618. Paul Follot. Blagovaonica. 1921.



619. Djo Bourgeois. Ugao sobe. 1932.

Počevši od oko 1940. jedna je tehnika, koja je bila u dubokoj dekadansi — tapiserija — doživjela u privatnim radionicama u Aubussonu veličanstven preporod. Premda su Raoul Dufy i Marcel Gromaire bili zavedeni tom tehnikom, u kojoj su stvorili veoma lijepa djela, ipak je slikar Jean Lurçat (1892) bio njen pravi pokretač. Najprije je dugo, sa svom racionalističkom savjesnošću »moderna čovjeka«, proučavao tehničke postupke i formalna pravila tapiserijske umjetnosti kako su se ona očitovala u svoje zlatno doba, u XIV i XV

620. Mathieu Matégot. Tapiserija.
621. Rose Adler. Uvez.
Priv. zbirke



622. Jean Lurçat. Lukavi psi. Tapiserija. Detalj.
Priv. zbirka

stoljeću, i zatim ju je podvrgao svojim estetskim težnjama. Taj preporod jedne »primijenjene« umjetnosti, koja treba pomoć obrtnika i obraća se širokom slušateljstvu, nosi u sebi blagotvorno smanjenje onog modernog ezoterizma koji pridržava razumijevanje slikara samo za uski krug upućenih. Ta se umjetnost gipko podvrgavala različitim stilovima pojedinaca, lirizmu Jeana Lurçata, Picarda Le Douxa, Coutauda, Marca Saint-Saensa, kao i impresionizmu Vogenskoga i čistim plastičkim spekulacijama Matégota (sl. 620). Uostalom, u Francuskoj se posljednjih godina mogla kod najvećih majstora utvrditi neka sklonost prema traženju primjene njihova načina rada u industrijskim obrtima. Pablo Picasso potakao

623. Emile Decoeur. Vaza. Pješčani kamen.
Priv. zbirka

je izučavanje keramike svojim lončarskim radovima što ih je načinio u pećima u Vallaurisu, u Provansi (1948); Fernand Léger, Joan Miro, Jean Lurçat i Marc Chagall poveli su se za tim primjerom. Henri Matisse izgradio je jednu kapelu sa svim njezinim elementima: arhitekturu, prozorska stakla i keramički ukras *(Kapelica dominikanaca u Venceu)*. Dva dominikanca, Couturier i Régamey, posebice su se borili da bi omogućili prodor oblika moderne umjetnosti u kršćanska svetišta; najznačajnije ostvarenje te vrste je *kapela u Assy-Passyju;* pri izradi njezina dekora surađivali su Pierre Bonnard, Jean Lurçat, Fernand Léger, Henri Matisse, Braque, Bazaine i Germaine Richier.

KLASIKA I BAROK

Zbog toga što je statična i centrirana, zatvorena u samoj sebi, Tizianova kompozicija je klasična; Rubensova kompozicija u skladu je s baroknom estetikom; njome prolazi snažni pokret u dijagonali.

624. Tizian. Uznesenje Bogorodice.
Venecija. Santa Maria Gloriosa dei Frari

625. Rubens. Uznesenje Bogorodice.
Bruxelles, Muzej

Zaključak

Dok je historik malo-pomalo popisivao raznolike vidove umjetničkog djela na svim mjestima i u svim vremenima, priroda toga djela i uvjeti umjetničkog stvaranja bili su predmet strasnog istraživanja.

Za prve historike umjetničko je djelo više od svakog drugog ljudskog proizvoda razotkrivalo pojedinca: djela Talijana Vasarija (1550) i Flamanca Carela Van Mandera (1604) zamišljena su u obliku biografija. Ta tradicija sačuvat će se u Italiji sve do naših dana; Benedetto Croce odbit će da traži motivacije umjetničkog djela izvan svijesti pojedinca (*Teoria e storia della storiografia,* 1927).

RAZVOJ STILOVA

Primitivizam

626. Glava Moskofora. 600—590. pr. n. e.
Atena, Muzej Akropole

627. Glava Kerubina. Kraj XI st.
Toulouse, Crkva Saint-Sernin

Pa ipak, postepeno se obrazuje zamisao da proizvodnju umjetničkog djela određuje »materijalna, moralna i intelektualna atmosfera u kojoj čovjek živi i umire« (Taine). To shvaćanje, više ili manje pripremljeno astrološkim vjerovanjima, nadahnjuje već Winckelmannovo djelo *Povijest umjetnosti u starom vijeku* (1764) kao i *Povijest talijanskog slikarstva* što ju je napisao abbé Lanzi (1789); Švicarac Jakob Burckhardt sjajno je primijenio to shvaćanje u knjizi *Kultura renesanse u Italiji* (1860); ali Francuz Hippolyte Taine je u svojoj *Filozofiji umjetnosti* (1865—1869) griješio što je na toj osnovi izgradio sistematski postupak koji je krajem XIX stoljeća uživao neograničeni ugled; nju će do krajnosti dovesti marksistička kritika umjetnosti, za koju se svako ljudsko stvaranje zasniva na nekoj ekonomskoj ili sociološkoj činjenici.

Stavljajući naglasak više na psihološke faktore nego na geografske ili vremenske elemente, drugi su historici željeli u umjetničkom djelu vidjeti najznačajnije svjedočanstvo o duhovnosti nekoga doba; ideja, kojoj je umjetničko djelo odjeća, zanima zbog toga više negoli sam oblik takvog historika kršćanske umjetnosti, kao što je Émile Mâle, pa je on već 1899. u tome duhu napisao svoju knjigu *Vjerska umjetnost u Francuskoj u XIII stoljeću;* poslije njega je Čeh

RAZVOJ STILOVA

Klasicizam

628. Grčki kip. Prva polovina V st. pr. n. e.
Rim, Museo Nazionale delle Terme

629. Anđeo iz Navještenja. Početak XIII st.
Katedrala u Chartresu

Dvoržak (koji je pisao na njemačkom jeziku) proučavajući postanak baroka branio istu tezu.

Budući da je rasni problem jedan od onih koji su najviše uzbuđivali prvu polovinu dvadesetog stoljeća, nije čudo što se njegov odjek može naći i u umjetnosti. Poslije Francuza Courajoda, austrijski je učenjak Josef Strzygowski povjerovao da je u nordijskoj rasi otkrio najplodniji element umjetničkog stvaranja. On je u tih pola stoljeća proorao sve zemlje zapadnjačke umjetnosti kao i njihovo azijsko susjedstvo, pa je 1901. unio revoluciju u svijet historičara svojom knjigom *Istok ili Rim?*, u kojoj je pri formiranju bizantinske umjetnosti rimski genij zamijenio Istokom. Dok je Courajod pripisivao rasi više psihološko i strogo etničko značenje, Strzygowski je tome dodavao neki geografski izraz. Za njega bi povijest zapadnjačke umjetnosti bila vječni dvoboj između dvaju žarišta univerzalne kulture: južnog, koje on stavlja na ekvator, i sjevernog, kome bi polazna tačka bila blizu pola, u području koje bi navodno bilo naročito povoljno za umjet-

RAZVOJ STILOVA

Manirizam

630. Praksitelova Afrodita. IV st. pr. n. e.
Napulj, Muzej

631. Bogorodica. Francuska. XIV st. Katedrala u Troyesu.

ničko izražavanje zahvaljujući umjetničkim darovima naroda koji su se ondje naselili i kojima Strzygowski traži ishodište uvijek sve dalje na istoku, najprije u Armeniji, zatim na Orijentu i najzad u sibirskim stepama. Dok bi Jug bio roditelj »akademskih« oblika, stavljenih u službu hijerarhijskih nagona svjetovnih i teokratskih vlasti, kod sjevernih naroda trebalo bi tražiti maštu koja stvara oblike djelujući u čistome stanju, bez ikakve prisile, u potpunoj slobodi. Definiravši psihološka svojstva tih nordijskih naroda, austrijski je historik prionuo da nađe njihovo duboko uključivanje i djelovanje u različitim mediteranskim kulturama koje su ta svojstva navodno oplodila.

Svodeći povijest na te postulate, Strzygowski je izumilac kronološke metode koja se sastoji od toga da se ne vodi nikakva računa o historijskim podacima i da se oblici datiraju prema logičkom slijedu koji im se pripisuje unaprijed; on je napose u pučkoj umjetnosti vidio odraz prvobitnih oblika a ne degradirano svjedočanstvo o naučno izgrađenijim kulturama. Teorije Strzygowskoga doimaju se kao epopeja koja

RAZVOJ STILOVA

Manirizam

632. Amenofis IV žrtvuje sunčanoj ploči.
Kairo, Muzej

633. El Greco. Uskrsnuće. Detalj.
Madrid, Muzej Prado

zavodi maštu, ali upravo zbog toga što suviše zanemaruju konkretnu stvarnost, one — i to naročito one najnovije — pripadaju u područje romantičkih hipoteza.

Kraj prošlog stoljeća svjedoči o nekoj umornosti konkretnoga i njegova korelativa, racionalnoga, koji će ostvariti polet Bergsonovom filozofijom i kojim su umjetnost kao i politika naših dana duboko prožeti. Povodeći se za nekom »finalističkom« tendencijom koja se naročito očitovala u neovitalističkim učenjima, historici umjetnosti postat će skloni da određenost umjetničkog djela traže ne više izvan njega nego u umjetničkoj djelatnosti samoj kojoj će pripisati neku vrst vlastite ekspanzivne snage koja bi se izražavala »stvaralačkom evolucijom« nalik na onu što je sadrži sam život i koja je orijentirana u smjeru sve boljeg iskorištavanja vlastitih unutrašnjih svojstava.

Nije čudno što je Njemačka prva sagledala umjetničko djelo u ovome vidu; dok je, naime, francuska misao XIX stoljeća djelovala u granicama pozitivizma, njemačka je mi-

RAZVOJ STILOVA

Barokizam

634. (Izvrnuti) lik s jednog friza na Pergamskom oltaru. II st. pr. n. e.
Berlin, Pergamonski muzej

635. Klaas Sluter. Bogorodica. 1391.
Ancienne Chartreuse de Champmol, u Dijonu

sao ostajala mnogo više idealistična. Pojam »Kunstwollen« što ga je već 1893. stvorio Alois Riegl u djelu *Problemi stila*, ta »volja za stvaranje umjetnosti« koju je on pretpostavljao kao aktivno načelo svakog umjetničkog razvoja, neosporno je jedna od »pokretačkih ideja« *(idées-forces)* i u tome smislu specifični proizvod njemačke filozofije. Godine 1908. Alois Riegl žestoko je napao shvaćanja što ih je Semper izložio u djelu *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1879), pa je dokazivao da je umjetnost kasnog rimskog carstva nastala zahvaljujući pojavi novog oblika umjetničkog izražavanja a ne naprosto dekadansi tehničkih postupaka, budući da su i oni sami bili određeni nekom svojom vlastitom »voljom za stvaranje umjetnosti«. To djelo ima bitnu važnost zbog toga što je prvo koje je priznalo stvaralačku vrijednost umjetničke degradacije klasičnih oblika staroga vijeka iz koje su se rodili primitivni oblici srednjega vijeka *(Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn)*.

Sve se događa kao da pokoljenjima umjetnika, pošto je neko novo načelo stvoreno i uneseno u život, ne preostaje

ništa drugo nego da osiguraju njegov razvoj slijepo se pokoravajući njegovu unutrašnjem zakonu i dovodeći ga tako do njegova sudbinom predodređenog kraja. Gotičko graditeljstvo možda je — kao što je to 1934. pokušao pokazati pisac ove knjige u jednom djelu posvećenom Mont Saint-Michelu — najsavršeniji primjer umjetnosti koja se pokorava zakonu neminovnog rasta.

Već krajem stoljeća švicarski je profesor Heinrich Wölfflin izvanredno obogatio podatke povijesti umjetnosti definiravši prvi put psihološke pojmove »klasika« i »barok« bez obzira na ma kakvo historijsko značenje, suprotstavljajući tako dva umjetnička stava koja su u skladu s dva među sobom oprečna životna stava. (*Renaissance und Barock, 1888; Die Klassische Kunst,* 1898; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* 1915). Budući da je klasicizam traženje ravnoteže između zamišljenog oblika i opažanja prirode, on se izražava centriranim kompozicijama, strogom organizacijom elemenata, pri čemu svaki od njih zadržava svoje jedinstvo; oblici su u klasicizmu »ponderabilni« i statični, podložni zakonima teže; pokretima upravljaju ritmovi pa se oni mogu svesti na skladno smjenjivanje naglasaka (sl. 624). Barok izražava nemir i želju za slobodom, pa se barokna umjetnost izražava »otvorenim« kompozicijama, ulomcima prostranstva koje prelazi granice okvira. Oblici su tu »imponderabilni«, oni uzlijeću u prostoru koji je isprekrstaren pokretima što upravljaju pogled u svim smjerovima, s druge strane onoga što mu se pokazuje; jedinstvo nema više intelektualni karakter, nego organički, živi, globalni, što onda postaje uzrokom tijesne međusobne zavisnosti pojedinih oblika (sl. 625); na krajnostima barokizma traženje dubine dovodi do pravog rastvaranja oblika u okolini koja ga okružuje (*Lopoči* Claudea Moneta). Klasicizam je kohezija, on podvrgava prirodu čovjekovu mjerilu, on je *stanje postojanja;* barokizam je *stanje postajanja,* on je raspršenost; on je toliko zanesen prirodom da čovjeka uključuje u svemirski ritam, pa se trudi da naslika ljudske strasti, bol (sl. 636 do 638), ljubav, smrt, životne dobi, dok se klasicizam zanima samo za čovjeka u punoj snazi zrele dobi podvrgavajući sva njegova svojstva vladavini razuma. Najomiljelija sredstva baroka jesu slikarstvo i muzika; klasicizam postizava svoje najveće uspjehe u graditeljstvu i kiparstvu. Na krajnostima baroka, graditeljstvo je sklono da odustane od svojih apstraktnih načela pa se »vegetalizira« i prihvaća oblike iz prirode (manuelinska umjetnost, sl. 300).

Razvijajući podatke što ih sadrže Rieglove teze i uzimajući kao temelj začudni paralelizam što ga je otkrio između razvoja grčkog kiparstva i romaničko-gotičkog kiparstva, arheolog-helenist Déonna, direktor muzeja u Ženevi, stvorio je zamisao o »umjetničkim ciklusima« koji su podložni nekoj vrsti vječnog vraćanja (*L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes,* 1913). Tu tezu prihvatila su i s mnogo talenta dalje razvila dva francuska estetičara: Élie Faure, u svom djelu *Duh oblika* (*Esprit des formes,* 1927), i Henri Focillon, u svom djelu

RAZVOJ STILOVA

Barokizam

636. Laokoonova glava. Oko 50. pr. n. e.
Rim, Vatikanski muzej

637. Juan de Juni. Sv. Jeronim (inspiriran Laokoonom). Detalj 1534. San Francisco de Rioseco

638. Kristova glava. XV st. Saint-Laurent d'Eu

Život oblika (*Vie des formes*, 1934). Ti različiti radovi savršeno su dobro definirali potpun razvojni ciklus nekog stila koji prolazi kroz slijedeće etape:

Prvobitni, arhaički stadij; odgovara eksperimentalnom doba

U tom stanju razvijanja čovjek još ne razlikuje jasno svoju dušu od duše svemira; mnogovrsni oblici svijeta čine mu se kao da su u neprekidnu stanju stvaranja i kao da se mogu uzajamno jedni pretapati u druge. Stilom dominiraju stanoviti mentalni podaci koje umjetnik projicira u svoje djelo i koji predmetima iz prirode nameću shematska i ornamentalna izobličenja (sl. 626, 627 i 642 do 645); ona se smanjuju uporedo s time kako se nagon opažanja budi pa čovjek postaje kadar da svjesno shvati realnost vanjskog svijeta na koji može djelovati svojim razumom.

Klasički stadij; odgovara zrelom doba

Taj stadij predstavlja ravnotežu između prijemljivosti duše koja je otvorena za vanjski svijet i stvaralaštva duha koji informira dušu o svojim shvaćanjima i idejama, upravljajući na taj način zapažanjem i spontanošću senzacija. Te dvije struje bića, uzlazna i silazna, skladno se susreću u djelovanju mašte navodeći je da poštuje pojavnosti ali i da pod njihovim varavim neredom traži duboki sklad što se iza njih skriva.

Akademski stadij i manirističkí stadij

Ta dva stadija mogu se očitovati poslije svakog velikog stvaralačkog razdoblja, pa čak i poslije baroka, ali oni su naročito očiti poslije nekog razdoblja klasicizma. Skladna sposobnost primanja koja je u prethodnom razdoblju hranila duše neiscrpivim izvorima univerzalnoga, prolazno presahnjuje zbog snažnog utjecaja što ga na maštu umjetnika vrše oblici koje je pronašlo prethodno pokoljenje.

Neki lijeni stav navodi manje hrabre na akademizam, to jest na neki konformizam koji se sastoji od podvrgavanja pravilima, izvedenima iz umjetnosti majstorâ, tako da to oslobađa potrebe ma kakvog pronalaženja. Ali oni nadareniji bune se protiv toga osjećaja nemoći i stvaraju novu fazu stila nazvanu *manirizam*. Duh im je opsjednut i sasušen konvencionalnim oblicima što ih pamćenje nudi, duša im je beskrvna zbog onog naglog nestanka životnosti koji ih je odsjekao od svemira, pa takvi umjetnici više nemaju drugih mogućnosti nego da stvaraju umjetni svijet, neku vrst zamjene za pravi. Ta skleroza koja ih goni u umjetno izražava se strašću prema ekstremnostima, pa takvi slikari stvaraju izobličenosti, kao što je pretjerano izdužavanje tjelesa (sl. 329, 632, 633), prikazuju pomamne kretnje, zgrčene stavove i karikirane izraze.

Ta bolest stila jedna je od najstalnijih pojava u povijesti umjetnosti. Ona je naročito osjetna u grčkom IV stoljeću, u francuskom XIV stoljeću (sl. 630 i 631), a u cijeloj Evropi pustoši u drugoj polovini XVI stoljeća, kao rezultat poremećaja što ih je prouzrokovala renesansa. Može se otkriti još i u firentinskoj školi krajem XV stoljeća, u kineskom kiparstvu razdoblja Sung ili u izvještačenoj umjetnosti *modern stylea* koja se rodila iz nekog ogorčenja prema građevinskom konformizmu XIX stoljeća i koja ne sudjeluje u snažnim ritmovima baroka. Jedan od najznačajnijih primjera manirističke krize čini mi se da je ona čudna umjetnost XVIII egipatske dinastije koja je suvremena Amenofisu IV (sl. 632).

Manirističkа pojava stvorila je djela koja nikad nisu ravnodušna i koja su uzbuđujući djelovala na nervoznu osjetljivost našeg vremena, ali je rijetkost da su umjetnici nekog manirističkog pokoljenja zaista probili zatvoreni krug nemoći. Krik što je provalio iz duše jednog Alonsa Berruguetea (sl. 356), mističke izjave jednog El Greca (sl. 358), grozničava otkrića istine o pojavama kod umjetnikâ Tell-el-Amarne izdižu ipak manirističkí osjećaj sve do vrhunca uzvišenoga.

Barokni stadij

Normalni završetak manirizma — njegovo ozdravljenje — donosi barok. Pošto je saobraćaj duše sa svijetom uspostavljen, mašta ponovo požudno crpe s izvora univerzalnih oblika, potaknuta dugom žeđi koju je morala trpjeti. Duša doživljava veličanstveno uzbuđenje što osjeća kako u njoj udara bilo *kozmosa*.

Za germanske mislioce barok je bitna stvaralačka snaga koja daje oblik kako primitivnim djelima tako i djelima iz takozvanih »baroknih« razdoblja; tu snagu koja navodno ima svoja genetička središta u krilu nordijskih naroda, kao i onih koji žive u Aziji ali su njihov »derivat«, uzalud pokušava ugušiti — po ocjeni tih mislilaca — akademski duh južnjačkih naroda.

UNIVERZALNO JEDINSTVO STILOVA

Motiv spirale uvijene u samu sebe vjerojatno su stvorili Krećani; on se proširio u barbarskoj umjetnosti i nastavio živjeti u anglo-irskoj umjetnosti, a u bretonskoj pučkoj umjetnosti traje sve do naših dana.

639. Kikladska vaza. Brončano doba.
Atena, Nacionalni muzej

640. Stela u Vallstenarumu (otok Gotland), VII st. n. e.

641. Ornament iz rukopisa »Book of Durrow«. Anglo-irska umjetnost. VII stolj.

Pojam baroka kao rezultante prethodnog razvoja, pri čemu je on posljednji izraz u razvoju stilova, pa je doživio dekadansu nekih tehnika, kao što su graditeljstvo i umjetnički obrti, u korist slikarstva — vrijedi uglavnom za Zapad. Ali postoji također i trajan, unutrašnji barokni nagon koji ima svoj rezervoar snaga na Istoku i koji nadahnjuje i neke narode Zapada, kao što su Španjolci i njemački narod. Susretom onog baroka koji je rezultat razvoja i trajnog, unutrašnjeg (»imanentnog«) baroka rađa se ultrabarokizam; to je slučaj gotičkog rasplamsanog stila i rokokoa u Španjolskoj i Njemačkoj, a i slučaj američke umjetnosti poslije osvojenja.

Izgradivši svoju teoriju po kojoj se umjetnošću bavi »Homo ludens« (1951), profesor Huizinga, iz Utrechta, zapravo je utvrdio i posvetio »formalistički« stav prve polovine XX stoljeća, budući da umjetničko djelo smatra izrazom one »djelatnosti igranja« koja je svojom bezrazložnošću bitno obilježje ljudske duše.

Današnje će doba ipak skinuti umjetnika s toga olimpijskog položaja i ponovo smatrati da umjetnički čin motiviraju utjecaji koji su tuđi čistoj »volji da se stvara umjetnost«. Već je Hegel u svojim predavanjima iz estetike što ih je držao u Berlinu a objavljena su poslije njegove smrti (*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1837—1842), uočio da je umjetnost bitna signifikacija u razvoju čovječanstva. Nijemac Robert Vischer predložio je god. 1872. teoriju *Einfühlunga* ili simboličke simpatije koja proizlazi iz idealističke estetike Kanta i Hegela; taj nagon navodno potiče umjetnika da evocira stvarnost ili da stvara određenu morfologiju, određeno likovno pismo koje izriče njegove duboke osjećaje. God. 1908, u svom djelu *Abstraktion und Einfühlung*, Worringer se suprotstavio toj teoriji, ali je to učinio više da bi je proširio i razvio, uočavajući kod nekih naroda i u nekim trenucima u razvoju kulture težnju odvajanja od prirode, kad se želi umjetničkom djelu dati značenje čiste misli ili čistog osjećaja, pa ta težnja na kraju završava apstraktnom umjetnošću; današnji umjetnički pokreti pozivaju se na tog estetičara.

U ovih posljednjih petnaest godina proučavanje umjetničkog djela sve više teži da se približi psihologiji (proučavanje svjesnoga) ili psihoanalizi (proučavanje podsvjesnoga). Za Renéa Huyghea, pisca *Dijaloga s vidljivim*, čak je na Collège de Franceu stvorena posebna katedra psihologije umjetnosti.

Suvremeni pokreti apstraktne umjetnosti imali su kao nužnu posljedicu sklonost da se umjetnički oblici tumače nezavisno od njihova figurativnog, tematskog ili filozofskog sadržaja, pa čak i nezavisno od njihove historijske vrijednosti; htjelo se u njima vidjeti sistem simbola i znakova gotovo magičkog značenja koji iz dubina iznose na površinu bitne ritmove ljudske individualne ili kolektivne duše. Ta je tendencija bliža psihoanalizi, koja tumači sakrivena osjećanja, negoli psihologiji, koja objašnjava svijest; njoj pripadaju djela što ih je nedavno napisao André Malraux koji u razvoju umjetnosti vidi neprekidnu metamorfozu, u kojoj individualno stvaranje, jednako kao i stvaranje stilova, odgovara na poziv k veličini i vječnom nadraštanju (*Psihologija umjetnosti, Putovi tišine, Metamorfoza bogova*).

Godine 1946. je pisac ove knjige, u djelu *Suton slika*, upozoravao na duboku povezanost oblikâ suvremene umjetnosti s »morfologijom« svojstvenom našem vremenu, kako na području znanstvene misli i poezije tako i na području akcije, pri čemu umjetnik najčešće zapada u položaj proroka koji anticipira događaje.

Dok su tako historici, estetičari, psiholozi i psihoanalitičari ispitivali umjetničko djelo ističući naročito vrijednost primitivnih djela, Bernard Berenson, koji je u početku stoljeća dao konačni podstrek otkrivanju početaka talijanskog slikarstva, ostao je uporno vjeran tvrdnji o superiornosti kla-

sicizma i tradicionalnim tumačenjima, kakva su prethodila Rieglu i Wölfflinu (*Estetika vidljivih umjetnosti*).

Ali u toku XIX stoljeća spiritualističko tumačenje, proizašlo iz Dvoržakova naučavanja u Beču, i dalje je nadahnjivalo cijelu jednu struju u povijesti umjetnosti, prije svega u Njemačkoj, a zatim i u anglosaskim zemljama, u vezi s iseljenjem nekih njemačkih učenjaka koje je protjerao nacizam. *Warburg Institut* što su ga u Hamburgu osnovali Warburg i Fritz Saxl a 1936. je bio preseljen u London, kristalizirao je te tendencije usmjerivši ih prema istraživanju simboličke vrijednosti oblikâ. Danas je najistaknutiji predstavnik te struje Erwin Panofsky (*Studies in iconology*, 1939). Ovo bi istraživanje moglo naći korisnu potporu u otkriću »arhetipova«, koji su izraz kolektivne podsvijesti a koje je pronašao švicarski psihoanalitičar Jung; ali premda su se historičari religija okoristili tim otkrićem, taj plodni izvor još nije dopro do historičara umjetnosti.

*
* *

Proučavanje glavnih zakona koji upravljaju umjetničkim stvaranjem izvršili su historici umjetnosti u zapadnim zemljama i u susjednim azijskim oblastima. Upoznavanje umjetnosti Dalekog istoka ostvarivalo se nezavisno, i ako želimo steći cjelovit pogled na velike stilove što su se rađali na svijetu, trebalo bi morfologiju, izvedenu iz umjetničkih djela Zapada, povezati s morfologijom djela stvorenih na Istoku. Godine 1948. je René Grousset u svom djelu *Bilanca povijesti* napisao prvu veliku sintezu o kulturama Istoka i Zapada; uvelike se poslužio umjetničkim djelima, ali ih je pri tome ipak promatrao u prvom redu kao svjedočanstva civilizacije.

Formalne analogije između umjetnosti Zapada i umjetnosti Istoka brojne su; ovdje smo čak istakli neke njihove vidove. Načela rađanja i razvitka oblikâ ista su, bez obzira koje je područje svijeta; čini se ipak da se ritam razvoja tih oblika, onako kako su ga definirali Riegl, Déonna, Élie Faure i Henri Focillon, može u potpuno strogom smislu primijeniti samo na umjetnosti Zapada. Na Dalekom istoku mnoge etape nedostaju. Čini se da je Indija započela izravno naturalizmom ne upoznavši ideomorfizam i sklonost prema stilizaciji, svojstvenu primitivnim umjetnostima. U Kini se normalni razvoj — primitivizam, klasicizam, barokizam — veoma jasno razabire kad pratimo slijed razdoblja Vei, Tang i Sung; ali ne-

UNIVERZALNO JEDINSTVO STILOVA

Nagon za stilizacijom, svojstven primitivnim kulturama, navodi ih da stvaraju shematizacije oblika koje su slične među sobom, bez obzira na znatne razmake u vremenu i prostoru.

642. Grčka vaza. Detalj. Početak VI st. pr. n. e.
Atena, Nacionalni muzej

643. Budistička stela. Dinastija Vei. Detalj.
Datirana 533—543. n. e.
New York, Metropolitan Museum

644. Krist. Detalj. Timpan sv. Magdalene na crkvi u Vézelayu.
Oko 1230.

645. Pećinska rezbarija u Ramsunbergu (Norveška).
Oko god. 1000.

shvatljiv zijev postoji između primitivizma ranih razdoblja i iskrsavanja realizma u razdoblju Han.

Analogije što postoje između proizvoda stvorenih u golemim razdaljinama mogu imati različite uzroke. Bez obzira koliko je udaljenost velika, ona ne isključuje pretpostavku o utjecaju; tako su kineske figure mogle biti prenesene na Zapad onim slavnim svilenim putem koji je preko Turkestana i Irana prevozio oblike sve do Bizanta i Islama. Neko daleko zajedničko podrijetlo može objasniti sličnosti među umjetnostima naroda koji su se prije mnogo vremena razdvojili; to, nema sumnje, objašnjava čudna srodnost pretkolumbovskih oblika s oblicima ranih kineskih razdoblja, pri čemu treba istaći da su ti kineski oblici stariji. I najzad, dešavalo se da i bez ikakve mogućnosti međusobnog utjecaja slične okolnosti rađaju slične oblike na znatnim razdaljinama u vremenu i prostoru; najslavniji slučaj takvog paralelizma je pojava grčko-budističke umjetnosti u Gandhari koja za deset stoljeća prethodi gotičkoj produhovljenosti. Ta se pojava u sociologiji naziva »konvergencija«.

Učestalost toga vraćanja navodi historika da u beskonačnoj raznolikosti kultura na kugli zemaljskoj otkriva duboka načela jedinstva. Ako pokušamo da uočimo u cjelini oblike umjetnosti što ih je čovječanstvo stvorilo, može se opaziti da se poslije jedinstvene faze koja je, čini se, vladala na zemlji u neolitsko doba, svijet podijelio u tri dijela: na dvije zone razvijenih kultura koje su geografski jasno lokalizirane na eurazijskom kontinentu, i na treću zonu arhaičkih kultura koje su razasute po Africi, Americi i Polineziji.

Obje zone razvijenih kultura od kojih jedna obuhvaća Zapad, a druga Istok eurazijskog kontinenta, iskoristile su likovno stvaranje sve do njegovih krajnjih konzekvencija. Razlike između tih dvaju područja svijeta ne treba da prikriju sličnost njihovih dubokih ritmova. U svakoj od tih dviju zona postoji zaista dvostruka polarizacija na dva oprečna žarišta; jedno teži da čovjeka održi u svijesti ili da ga vrati svijesti o njegovoj pripadnosti svemiru, o njegovoj podložnosti nadnaravnim silama; drugo ga, naprotiv, nagoni da da se oslobodi tih snaga i da — oslanjajući se na svoju vlastitu moć — osvoji svijet i sebe sama svojom mišlju.

U primitivnom razdoblju mediteranske kulture, pošto je prošlo vrijeme samoga postanka, Mezopotamija je progresivna u uporedbi s Egiptom, koji je nepokretan. Zatim, u antičkoj klasici, Mala Azija počinje svoju ulogu vječnog rezervoara imanentnih snaga nasuprot grčko-rimskoj progresivnosti; protiveći se antropomorfizmu, ona zadržava božja prava, pa će zaista vratiti boga mediteranskom svijetu. Poslije toga rodit će se srednji vijek pa će se ponovo pojaviti suprotnost između nepokretnosti Bizanta i kasnog ali čudesnog procvata Zapada. Ista borba prenijet će se u unutrašnjost samog Zapada, pa će ekspanziju racionalizma, koji je obilježje renesanse, obuzdavati otpor gotičkog iracionalizma; u to vrijeme čini se da je germanstvo baštinilo od Azije onu ulogu rezervoara iracionalnih snaga, a također i Španjolska koju je islam snažno orijentalizirao: čurigveresko pripada istoj porodici kao i »kasna gotika« u Njemačkoj. Mješavina tih dviju snaga stvorila je izvanredno bogatstvo onog historijskog razdoblja koje nazivamo »barok«.

Ako se sada preselimo na Daleki istok, čini se da možemo otkriti istu pojavu. Ali ipak, prije nego što pristupimo tome području svijeta, ne treba zaboraviti da se stvaralački razvoj ondje zaustavio oko XV stoljeća, jer nastavak kineske umjetnosti preko te granice znači dekadentnu kristalizaciju, dok je umjetnost Indije u njezinu razvoju zaustavio islam.

Indija je roditeljica velikih metafizičkih zamisli i stvarateljica budizma, filozofije koja se brzo pretvorila u religiju univerzalnog značenja, pa je, u neku ruku, Zapad Istoka. U uporeñenju s njom, Kina je, ostavši kulturno arhaična, usprkos veoma visokom razvitku svoje civilizacije, snaga tradicije. Kad ne bi bilo one tajne o značenju umjetnosti razdoblja Han, kojoj je tako teško shvatiti podrijetlo, moglo bi se pomisliti da je kineski budizam oslobodio Kinu njezina produženog primitivizma; toliko je, naime, snažan onaj podstrek što ga je kineskoj umjetnosti dao utjecaj umjetnosti Gupta u razdoblju Vei, u vrijeme kad je budizam prodro u Kinu. Indija je, kao i nekoć Grčka, u području svijeta koje je ostalo primitivno, to jest »ideomorfno« i magičko, probudila naturalizam, smisao za konkretno, za figuru i, ukratko, za *tjelesnu* umjetnost koju je ona sama, uostalom, možda stvorila pod utjecajem posljednjih plamsaja helenizma što su preko Irana i Baktrijane doprli sve do Gandhare. Na toj tački susrela su se dva svijeta; to je područje na kom su dvije velike kulture antičkog čovječanstva spoznale da su sestre. René Grousset je u svojoj knjizi *Od Grčke k Istoku* (1948) opisao čudesnu pustolovinu helenizma u njegovu postepenom širenju sve do Japana.

Taj polet budističke »progresivnosti« u Indiji bit će kratak jer je brzo iznemogao pod pritiskom iracionalnih snaga što će ih roditi hinduizam, ta degeneracija prvobitnog brahmanstva. Dravidska je Indija kao neko poricanje guptske Indije. Indijsko sjeme proklijat će u Kini. Pa ipak, čak i u razdoblju najveće profinjenosti svoje filozofije, Kina ostaje duboko vezana s magičkim nagonom; priviđenje je njezin simbol; zmaj što izlazi iz slomljenih vijuga kineskih arhaičkih bronci pojavljuje se i iz aktova u slikarstvu razdoblja Sung. Značajno je da se u pejzažima iz toga razdoblja Sung što ih obilježava tako velika metafizička uzvišenost Kina nikad nije poslužila perspektivom, tim specifičnim izrazom zapadnjačke progresivnosti. Jer Indija je već u razdoblju Gupta (slikarije iz Adžante) o perspektivi stvorila onu istu približnu sliku koju je steklo helenističko doba; bila je to perspektiva više različitih vidokuta.

Došavši krajem XV stoljeća u Ameriku, Španjolci su otkrili svijet koji mora da je svojim stupnjem razvitka bio srodan sa stupnjem razvitka antičke Kine; ako promatramo umjetnost tih takozvanih »pretkolumbovskih« naroda, čudit će nas što su oni postigli visok stupanj formalnih kvaliteta ali ipak nisu prekoračili primitivni stadij u razvoju stilova. Uzrok

tome treba svakako tražiti u osamljenosti američkog kontinenta. Sociolozi su pokazali da se zatvorene civilizacije, utamničene na svom »području segregacije«, imobiliziraju i propadaju. Time se dotičemo jednog od dubokih zakona u razvoju čovječanstva. Čovjek je potreban čovjeku, pa nema napretka bez dodira među rasama i bez razmjene utjecaja jer se iz sudara s drugim rađa mnogo življa svijest o sebi nego što se ona rađa sama od sebe. Drugi narodi na zemlji, koji su ostali osamljeni još od mnogo ranijih vremena, još su zaostaliji u svom razvoju; to je slučaj primitivnih naroda Afrike, Polinezije, polarnih oblasti i atlantske obale Južne Amerike; oni su još u neolitu ili čak u paleolitu.

Ako sada uporedimo među sobom dvije velike zone kultura na eurazijskom kontinentu: Istok i Zapad, možemo opaziti da one u cjelini izražavaju onu istu napetost između dviju suprotnosti, između racionalnog i iracionalnog, koja pokreće unutrašnji razvoj svake od njih. Neosporno je da su umjetnički izrazi čovječanstva bezbrojni, ali osnovnih tipova (arhetipova) što ih oni manifestiraju nema mnogo. Stvaralački zakon stilova čini se da se temelji na dubokom podstreku što ga stvara napon između dviju oprečnih snaga; povijest umjetnosti potvrđuje time istraživanja moderne psihologije koja su sklona mišljenju da svim manifestacijama ljudskog bića upravlja načelo »ambivalencije«.

Neka te blagoslovi Gospodin
i neka te čuva!
Neka te Gospodin licem svojim obasja,
milostiv neka ti bude!
Neka pogled svoj Gospodin svrati na te
i mir ti donese!

(Brojevi 6,24-26)

Kazalo

imena umjetnika i anonimnih djela

(Brojke štampane obično označavaju stranicu teksta, a brojke štampane kurzivom broj slike.)

AACHEN, kapela, 142 — *140*
ABBATE (Niccolò dell'), 284
ABRAHAM i tri anđela (mozaik), 121 — *137*
ABUZIR, svetište, 26 — *17*
ADAM (porodica kiparâ), 374
ADAM (Robert), 318, 363 — *390, 434*
ADLER (Rose), *621*
AGASIAS iz EFESA, 90, 97 — *76, 82*
AGOSTINO di DUCCIO, 226 — *265*
ALBANE (Francesco Albani, zvan Il Albane), 324
ALBERTI (Leon Battista), 221 — *256*
ALBERTINELLI (Mariotto), 280
ALBERTO, 517
ALBI, katedrala, 176, 251
ALEIJADINHO (Ant. Franc. Lisboa, zvan L, . . .), 346 — *414*
ALESSI (Galeazzo), 319 — *383*
ALLORI (Cristofano), 324
ALTAMIRA, spilja, 9, 15
ALTDORFER (Albrecht), 294 — *347*
ALVARES (Alfonso), 303
AMADEO (G. A.), 223 — *257*
AMBOISE, dvorac, 284
AMENOFIS, *632*
AMIENS, katedrala, 172, 177, 182 — *197, 207*
AMMANATI (Bartolomeo), 282, 319
ANDOKID, 100
ANDRADE (Domingo Antonio), 336
ANDREA DA PINTEDER (zvan također Pisano), 187
ANDRIEU, crkva, 158—159 — *184*
ANGELICO (Guido da Pietro da Fiesole, zvan Fra . . .), 230 — *269*
ANGERS, Saint-Serge, 176
ANGKOR-Vat, hram, 455, 457 — *544, 545, 546*
ANGUIER (François i Michel), 373
ANI, crkva Sv. Apostola, *303*
ANTELAMI (Benedetto), 167
ANTEMIJE IZ TRALA, 132 — *146, 147*
ANTONELLO DA MESSINA, 238 — *277*
ANTWERPEN, Rubensova kuća, 329; Sv. Karlo Boromejski, 329
APOKALIPSA IZ ANGERSA, *180*
APOLON IZ KASSELA, 90 — *73*
APOLON IZ TENEJE, 89 — *71*
APOLON S TASOSA, 75 — *77*
ARA PACIS, *120*
ARANJUEZ, palača, 336
ARHIPENKO (Aleksandar), 511
ARLES, amfiteatar, 105; Saint-Trophime, 160, 163
ARP (Hans), 503, 506, 511
ARRUDA (Diogo de), 258 — *300*
ARRUDA (Francisco de), 259 — *299*
ARTHOIS (Jacob d'), 332
ASAM (Egid Quirin), 348, 349 — *417*
ASAM (Kosmas Damian), 350
ASSELIJN (Jan), 358
ASSISI, bazilika, 184; Santa Maria degli Angeli, 319 — *382*
ASSURBANIPAL, bareljef, *67*
ATENA, Akropola, 88 — *87;* Erehteion, 67; Hram Atene Nike, 84, 87, 94 — *85;* Kazalište, 85; Partenon, 84, 87 — *84, 86, 93, 94;* Propileji, 84
AUGSBURG, brončana vrata, 146
AUJAME, 506

AURICOSTE (E.), 511
AUTUN, katedrala, 160, 163
AUXERRE, katedrala, 175; kripta Saint Germain, 144
AVIGNON, papinska palača, 180
AZAY-LE-RIDEAU, dvorac, 284

BABILON (Ištarina vrata), 45 — *36, 37*
BABUREN (Theodor van), 326, 359
BAÇO (Jacomart), 258
BAKST, 520
BALDOVINETTI (Alesso), 233
BALDUNG (Hans), [illegible] 295
BALLA (Giacomo), [illegible]
BALTARD ([illegible])
BAMBERG [illegible] Prorok [illegible]
BANDINE[illegible]
BARELJE[illegible]
BARELJE[illegible] — *41*
BARELJEF, iz p[illegible] II, 49 — *43*
BARELJE[illegible]
BARELJE[illegible]
BARI, katedrala, 166
BARRY (Charles), 421 — *505*
BARYE (Antoine-Louis), 402
BASCHENIS (Evaristo), 327
BASELSKI ZLATNI OLTAR, 146
BASSANO (porodica), 283
BAUDOT (A. de), 491
BAUMEISTER (Willy), 514
BAYEUX, katedrala, 176
BAZAINE, 508
BEAUNEVEU (André), 243
BEAUVAIS, katedrala, 172, 182 — *198*
BECKMANN (Max), 514
BEC, Crkva sv. Karla Boromejskog, 348
BEER (Franz i Michael), 348
BEHZAD, 210
BELLINI (Gentile), 237
BELLINI (Giovanni), 238 — *278*
BELLINI (Jacopo), 237
BEOTHY, 511
BERARD (Christian), 506
BERCHEM (Nicolas), 358
BERCKEYDE (Gerrit), 358
BERGHE (Van den), 516
BERLAGE (H. P.), 492
BERLIN, kraljevska palača, 349
BERLINGHIERI (Bonaventura), 188 — *223*
BERMAN, 506
BERMEJO (Bartolomeo), 258
BERNARD (Joseph), 510
BERNINI (Lorenzo), 320, 323 — *386*
BERRUGUETE (Alonso), 301 — *356*
BERRUGUETE (Pedro), 258 — *297*
BERTOLDO DI GIOVANNI, 226
BERZÉ-LA-VILLE, 164
BEVERLEY, katedrala, 181
BIK, krilati, iz Horsabada, 23, 45, 48 — *14*
BLAKE (William), 398 — *479*
BLANCHARD (Jacques), 376
BLOEMAERT (Abraham), 359
BLOIS, dvorac, 284
BLONDEL (J. F.), 371
BOCCIONI, 517
BÖCKLIN (Arnold), 425, *514*
BOFFRAND (Germain), 371
BOGINJA sa zmijama, 54 — *47*
BOGORODICA, Kazanjska, *419*
BOGORODICA, Vladimirska, *156*
BOLOGNA (Giovanni da), 282 — *330*
BOLTRAFFIO (Giov. Antonio), 280
BONINGTON (R. P.), 424
BONNARD (Pierre), 497 — *588*
BONTEMPS (Pierre), 286
BORROMINI (Francesco), 321 — *385*
BOSCH (Hieronymus), 290, 292, 341
BOSCHAERT (Abraham), 355
BOSCOREALE, freska, 109 — *119*
BOSIO (François-Joseph), 402
BOTTICELLI (Sandro), 233 — *272*
BOUCHARDON (Edme), 374
BOUCHER (François), 382 — *458*
BOUDIN (Eugène), 413
BOURDELLE (Antoine), 509
BOURDICHON (Jean), 286
BOURGES, dvorac Jacquesa Coeura, 175
BOURGEOIS (Djo), 520 — *619*
BOUSSINGAULT (J. L.), 505
BOUTS (Dirk), 247 — *287*
BOURGEOIS (Djo), 520 — *619*
BOYTAC, 258
BRAGA, nadbiskupija, 343
BRAMANTE (Donato), 219, 261, 267, 268, — *305, 311*
BRANCUSI (Constantin), 511
BRANDT, 519
BRAQUE (Georges), 500, 506 — *591*, tabla XV
BRAY (Jan de), 358
BREITNER (Georg), 516
BREKELENKAM (Quirin), 357

CRKVA SV. LOVRE

BRIANCHON (Maurice), 505
BRIGOS, lončar, 100 — *104*
BRIL (Paul), 332
BRONCA IZ LURISTANA, 57, 58 — *54*
BRONGNIART (A. Th.), 372
BRONZINO (Agnolo), 281 — *328*
BROUWER (Adriaen), 333 — *399*
BRUANT (Libéral), *377*
BRUEGHEL (Jan), zvan Baršunasti, 333 — *398*
BRUEGHEL (Pieter) Stariji, 291, 292 — *344*
BRUGES, Greffe du Franc (sudnica), 289
BRUNELLESCHI (Filippo), 219, 225 — — *255, 258*
BRUSTOLON (Andrea), *468*
BRUXELLES, Veliki trg, 329 — *394*
BUFFET, 508
BULLANT (Jean), 285
BURGKMAIR (Hans), 294
BURGOS, katedrala, 183
BUSTAMENTE (Bartolomeo), 300

CAFFIERI (J. J.), 374
CALDER, 517
CALLET (Antoine François), 385
CAMBIASO (Luca), 302
CAMBIO (Arnolfo di), 186
CAMERON (Charles), 352
CAMOIN (Charles), 498
CAMPEN (Jacob van), *423*
CAMPENDONK (Heinrich), 514
CAMPIGLI (Massimo), 517
CAMPENEER (Peeter de), 302
CANALETTO (Antonio Canale, zvan II), 327—328
CANO (Alonso), 338
CANOVA (Antonio), 421 — *506*
CARAVAGGIO (Michelangelo Merisi da . . .), 325, 332, 378 — *389*
CARCASSONNE, 175
CARENNAC, timpan, 163
CARIGRAD, Crkva sv. Sergija i Bakha, 129, 130 — *138;* Sveta Sofija, 130 — *146, 147*
CARPACCIO (Vittore), 237, 238
CARPEAUX (J. B.), 402 — *482*
CARRA (Carlo), 517
CARRACCI (Agostino), 324
CARRACCI (Annibale), 324 — *387*
CARRACCI (Lodovico), 324
CARRACIOLO (Giov. Batt.), 326
CARSKO SELO, dvorac, 351 — *422*
CASAS Y NOVOA (Fernando de), 336 — *401*
CASSONI (firentinski), 239 — *279*
CASTAGNO (Andrea del), 232, 233 — *251*
CASTILHO (Juan de), 259
CAVAILLES (Jules), 505
CAVALLINI (Pietro), 188
CEFALU, katedrala, 166; Mozaici, 130, 136
CELLINI (Benvenuto), 282, 309 — *366*
CÉZANNE (Paul), 415 — *499, 500,* tabla XIV
CHAGALL (Marc), 502 — *595*
CHALGRIN (J. F.), 372
CHAMBIGES (Martin), *281*
CHAMBORD, dvorac, 284
CHAMPAIGNE (Philippe de), 380 — *453*
CHANTEREINE (Nicolas), 303
CHAPELAIN-MIDY (Roger), 505
CHARDIN (Jean-Baptiste), 384 — *461*
CHAREAU (Pierre), 520
CHARLIEU, crkva, *171*
CHARTRES, katedrala, 153, 164, 171, 172, 176, 177 — *175, 199, 200, 201, 208, 520, 629,* tabla III
CHASSÉRIAU (Théodore), 409
CHATEAUMEILLANT, opatijska crkva, *179*
CHAUMONT, dvorac, 284
CHENONCEAU, dvorac, 284
CHICAGO TRIBUNE BUILDING, 484, 494 — *573*
CHIRICO (Giorgio di), 505, 517 — *599*
CHODOWIECKI (Daniel), 350
CHRISTUS (Petrus), 247
CHURRIGUERA (José), 255, 336
CILINDRI-PEČATI, sumerski, 42 — *33*
CIMABUE, 188
CISTERCITI, 155
CIVIDALE, *162*
CIVITALE (Matteo), 227
CLAESZ (Pieter), 356 — *424*
CLAIRVAUX, *181*
CLERMONT, katedrala, 176; Notre--Dame-du-Port, 161
CLEVE (Josse van), 290
CLODION (Claude Michel, zvan), 376
CLOUET (François), 288 — *338*
CLOUET (Jean), 287, 288 — *337*
CLUNY, opatijska crkva, 160
COCHIN (Ch. N., sin), 391

CODUCCI (Mauro), 224 — *259*
COELHO (Sanchez), 302
COIMBRA, jezuitska crkva, 343
COLOMBE (Michel), 252, 286
COMBARELLES, spilje, 14
COMO, S. Abbondio, 166
CONQUES, Sainte-Foy, 161, 163, 165
CONSTABLE (John), 424 — *510*
CONSTANT (Joseph), 510
COQUES (Gonzales), 333
CORINTH (Lovis), 512
CORNEILLE DE LYON, 288
CORNELISZ (Jacob), 290
CORNELIUS (Peter), 423
COROT (Jean-Baptiste-Camille), 407 — *490*
CORREGGIO (Antonio Allegri, zvan), 271, 279—280 — *327*
CORTONA (Pietro da), 321
CORTOT (Jean-Pierre), 402
COSMATI (porodica), 167
COSSA (Francesco), 236
COSTA (Lorenzo), 236
COTMAN (John), 424
COTTE (Robert de), 371
COUCY, dvorac, 174 — *202*
COURBET (Gustave), 410 — *476*
COUSIN (Jean), 287, 310
COUSTOU (Nicolas i Guillaume), 374
COUTANCES, katedrala, 176 — *203*
COUTAUD, 522
COUTURE (Thomas), 406
COYPEL (Charles), 382
COYSEVOX (Antoine), 373 — *448*
CRANACH (Lucas), 294 — *349*
CRAYER (Gaspard de), 332
CRESPI (Daniele), 327
CRESPI (Giuseppe Maria), 327
CRIVELLI (Carlo), 238 — *287*
CROME (John), 400, 424 — *[illegible]*
CRYSTAL PALACE, u Londonu, vidi KRISTALNA PALAČA
CUVILLIES (François), 349
CUZCO, zid Inka, 25, 66 — *59*

ČAŠA (Elam), 31 — *34*
ČAŠA, Vafio, 53 — *45*
ČETVOROEVANĐELJE REDOVNIKA RABULA, 136, 138 — *152*

DADDI (Bernardo), 190
DALI (Salvador), 505
DALMAU (Luis), 257
DAMASK, Velika džamija, 197, 203 — *239*
DAFNI, 130, 136
DAUM, 519
DAUMIER (Honoré), 402, 410 — *492*
DAVID D'ANGERS, 402
DAVID, kralj, minijatura, 138 — *153*
DAVID (Louis), 366, 404 — *474, 484*
DECOEUR (Émile), 519 — *623*
DEGAS (Edgar), 415 — *497*
DEKADRAHMA IZ SIRAKUZE, 102 — *110*
DELACROIX (Eugène), 398, 408 — *475, 489*
DELAUNAY (Robert), 501
DELCOUR (Jean), 329
DELORME (Philibert), 285, 286 — *335*
DELOS, *88*
DENIS (Maurice), 497
DERAIN (André), 498
DESCHAMPS (Jean), 176
DESIDERIO DA SETTIGNANO, 226
DESPIAU (Charles), 509 — *604*
DESPIERRE, 506
DESPORTES (François), 384
DEUTSCH (Nicolas Manuel), 295
DIAZ (Narcisse), 409
DIEPENBECK (Abraham van), 332
DIJON, crkva Notre-Dame, 175
DIONIZIJE KOD IKARA, 97 — *99*
DIPTIH VILTONSKI, *211*
DIX (Otto), 514
DOESBURG (Théo van), 506
DOLCI (Carlo), 324
DOMENICHINO (Domenico Zampieri, zvan Il), 324
DONATELLO, 154, 224, 225 — *261, 262*
DONGEN (Kees van), 498
DOSSO DOSSI, 284
DOU (Gerrit), 358
DRESDEN, Zwinger, *415*
DUBOIS (Ambroise), 288
DUBREUIL (Toussaint), 288
DU BROEUCQ (Jacques), 290
DUCCIO DI BUONINSEGNA, 154, 188 — *224*
DU CERCEAU (Jacques Androuet), 285
DUCHAMP (Marcel), 504, 505
DUCHAMP-VILLON (Raymond), 510
DUDOK, 495
DUFRÊNE (Maurice), 519
DUFY (Raoul), 501 — *593*
DUMONSTIER (Pierre, Étienne i Daniel), 288

Sisačka biskupija * Dioecesis Sisciensis * ŽUPA SV. LOVRE MUČENIKA PETRINJA

DUNOYER DE SEGONZAC (André), 505
DUPRÉ (Jules), 409
DUQUE CORNEJO (Pedro), 336
DUQUESNOY (Jérome), 329
DURA EUROPOS, 113 — *127*
DÜRER (Albrecht), 264, 296 — *310, 350, 351*
DURHAM, katedrala, 164—165
DURIS, 100
DYCK (Anthonis van), 332 — *371*

EFEZ, Artemision, 85
EGAS (Enrique de), 255, 298
EIFFEL (Gustave), 490
ELY, katedrala, 164
EMAJL, izrađen tehnikom »champlevage«, 168 — *194*
ENSOR (James), 515 — *614*
EPIDAUR, 85, 87—89 — *89*
ERMANNSDORF (F. W. von), 350
ERNST (Max), 504
ESCORIAL, 300 — *354, 376*
ESTÈVE, 508
EU, crkva Saint-Laurent, *638*
EUFRONIJE, 100
EVANĐELISTARI; Ebbonski 144 — *163;* Book of Kells, 141 — *161;* Book of Durrow, 141 — *641;* katedrale u Bambergu, tabla II
EWORTH (Hans), 305
EXETER, katedrala, 181
EYCK (Hubert i Jan van), 244, 245 — *247*
EYCK (Jan van), 214, 244, 245, 246, tabla VII

FAIDHERBE (Lucas), 329
FAJANSA, iz Rhagesa, 207 — *242*
FALCONET (Étienne-Maurice), 375
FANCELLI (Domenico), 301
FEININGER (Lyonel), 514
FERNANDEZ (Alejo), 258
FIDIJA, 92, 93 — *93, 94*
FIESOLE, katedrala, *191*
FIGARI (Pedro), 518
FIRENCA, Palazzo della Signoria, 184 — *219;* katedrala, 184
FISCHER (Joh. Mich.), 348
FISCHER VON ERLACH, 348
FLANDRIN (Hippolyte), 405
FLOCH (Joseph), 506 — *600*
FLORIS (Cornelis), 289 — *339*
FLORIS (Frans), 291
FOLLOT (Paul), 519 — *618*
FONTAINEBLEAU, palača, 284
FOUGERON, 508
FOUNTAINS ABBEY, 165
FOUQUET (Jean), 252, 253 — *293, 294*
FRA BARTOLOMEO, 280
FRAGONARD (Honoré), 383 — *457*
FRANCO, 517
FREIBURG IM BREISGAU, katedrala, 182 — *216*
FREMINET (Martin), 288
FRESKA, palača u Tirintu, 53—54 — *48*
FREYSSINET (Eugène), 491, 495 — *585*
FRIEDRICH (Kaspar-David), 423 — *508*
FRIESZ (Othon), 498
FRIZ MOZAIKA (Sveti Mučenici), 120, 134—135 — *132*
FRIZ STRIJELACA, 51, 120, 134 — *133*
FÜSSLI (Heinrich), 398
FYT (Jan), 332

GABRIEL (Jacques-Ange), 371 — *445*
GADDI (Taddeo), 190
GAINSBOROUGH (Thomas), 364 — *437*
GALLÉ (Emile), 519
GALLEGOS (Fernando), 258
GARGALLO (Pablo), 511 — *607*
GARNIER (Charles), 401 — *480*
GARNIER (Tony), 491, 495
GAUDI (Antonio), 421, 490 — *582*
GAUGUIN (Paul), 416 — *501*
GENOVA, palača Carignano, 322
GENTILE DA FABRIANO, 229 — *267*
GENTILESCHI (Orazio), 326
GÉRARD (François), 404
GÉRICAULT (Théodore), 408 — *488*
GERMINY-DES-PRÉS, 143
GERONA, katedrala, 176, 183
GESÙ, crkva, Rim, 319, 320 — *380, 381*
GHIBERTI (Lorenzo), 224, 225 — *260*
GHIRLANDAIO (Domenico), 233
GHISLANDI (Vittore), 327
GIACOMETTI (Alberto), 511
GILLES LE BRETON, 284
GIMOND (Marcel), 511
GIORDANO (Luca), 327
GIORGIO (Francesco di), 221
GIORGIONE (Giorgio da Castel Franco, nazvan Il . . .), 277 — *324*
GIOTTO DI BONDONE, 154, 190 — *226, 227, 255* tabla IV

GIOVANNI DA BOLOGNA, 282 — *330*
GIOVANNI DA UDINE (G. Manni, nazvan . . .), 274 — *320*
GIOVANNI DI PAOLO, 235
GIOVANNINO DE GRASSI, 228
GIRARDON (François), 373
GIRAULT, 490
GISCHIA, 508
GIUSTO (Giovanni), 286
GLEIZES (Albert), 501, 506
GLOUCESTER, katedrala, 241
GODESCALCUS, 145 — *164*
GOERG (Eduard), 502
GOES (Hugo Van der), 247
GOGH (Vincent van), 417 — *503*
GOMEZ DE MORA (Juan), 335
GONÇALVES (Nuño), 259 — *301*
GOSPOĐA S JEDNOROGOM, *295*
GOSPOĐA TUI (kip nazvan . . .), 35, 36 — *26*
GOUJON (Jean), 285, 286 — *334, 336*
GOYA (Francisco de), 342, 398, 424 — *410, 478*, tabla XII
GOYEN (Jan van), 358
GOZZOLI (Benozzo), 233
GRAF (Urs), 295 — *348*
GRANADA, Alhambra, Kartuzijanski samostan, 201, 204, 336 — *230, 232*
GRASSI (o. Oratio), *383*
GRECO (Domenico Theotocopulos, nazvan El . . .), 264, 302 — *357, 358; 359, 633*, tabla X
GREUZE (Jean-Baptiste), 384 — *459*
GRIS (Juan), 501 — *592*
GROB, neolitski, 55 — *51*
GROMAIRE (Marcel), 502
GROPIUS (Walter), 492
GROS (Jean-Antoine, barun), 407, 408 — *487*
GROSZ (George), 514
GRUBER (Francis), 508
GRÜNEWALD (Matthias), 295 — *352*, tabla IX
GUADALAJARA, vojvodska palača, 201
GUARDI (Francesco), 328 — *392*
GUAS (Juan), 255
GUDEA (kip), 39, 46 — *39*
GUERCINO (G. F. Barbieri, nazvan Il . . .), 325 — *388*
GUÉRIN (Gilles), 373
GUÉRIN (Pierre-Narcisse), 404
GUILLAIN (Simon), 373
GUIMARD (Hector), 490
GUR EMIR, 200
GUTIERREZ SOLANA (José), 517
HAAG, Mauritshuis, *423*
HALBERSTADT, Crkva Djevice Marije, 168
HALIKARNAS, mauzolej, 85, 96
HALS (Frans), 359 — *427, 429*
HAMILTON (Gavin), 366
HAMURABI, H. stela, 26, 39, 47 — *15, 32*
HAMPTON COURT, dvorac, 304
HANKAR (Paul), 490
HANS DE COLONIA, 255
HARDOUIN-MANSART (Jules), 369, 370 — *377, 465*
HARTUNG, 508
HECKEL (Erich), 512
HEDA (Willem), 356
HEEM (Jan Davidsz de), 356
HEEMSKEERK (Martin van), 291 — *343*
HEIDELBERG, dvorac, 293 — *345*
HELST (Bartholomeus van der), 358
HÉRE (Emmanuel), 371
HERLIN (Friedrich), 250
HERNANDEZ (Gregorio), 337 — *402*
HERNANDEZ (Mateo), 510
HERRERA (Juan de), 300 — *361, 376*
HERRERA EL MOZO (Francisco), 334
HEYDEN (Jan van der), 358
HILDEBRANDT (Joh. Lukas von), 348
HILDESHEIM, brončana vrata, 146 — *166*
HILLIARD (Nicholas), 305
HIRE (Laurent de la), 376
HIROŠIGE, 481 — *571*
HOBBEMA (Meindert), 358
HODGINS (Frances), 516
HODLER (Ferdinand), 512 — *608*
HOGARTH (William), 363 — *435*
HOKUSAI, 480, 481 — *570*
HOLBEIN (Hans) Mlađi, 297, 304, 305 — *353*
HOLBEIN (Hans) Stariji, 251, 294
HOMER (Winslow), 426
HONDECOETER (Melchior d'), 357
HONTHORST (Gerard), 326, 359
HOOCH (Pieter de), 358
HOPPNER (John), 365
HOREAU, 489
HORSABAD, palača Sargona II, 44 — *35*
HORTA (Victor), 490
HOUDON (Jean-Antoine), 374 — *449*
HUGUET (Jaume), 258
HUNT (Holman William), 425 — *512*

HUY (Godefroy de), 168
HUY (Renier de), 168
HUYSMANS (Cornelis), 332

IBN-TULUN, džamija, 198
IKTIN, 84 — *84*
INDACO (Jacobo Fiorentino, nazvan Il . . .), 301
INGRES (Jean-Dominique), 404 — *485, 486*
ISPAHAN, velika džamija, 201
ISSOIRE, crkva, 161 — *172, 185*
IZIDOR S MILETA, 132 — *146, 147*

JACOB (Georges), 426
JACOB-DESMALTER, 426 — *515*
JANSENS (Abraham), 330
JERUZALEM, džamija El-Akša, 197
JONES (Inigo), 362
JONGKIND, 413
JORDAENS (Jacob), 332
JOSUIN SVITAK, 138
JUAN BAUTISTA (brat), 334
JUNI (Juan de), 301 — *637*
JUNIUS BASSUS, sarkofag, *145*
JUSTE (Jean), vidi: Giusto (Giovanni)
JUVARA (Filippo), 322

KAIRO, džamija, 202 — *240*
KAIRUAN, džamija, 198
KAIT-BEJ, džamija, 200 — *237*
KALFF (Willem), 356
KALIKRAT, 84 — *84, 85*
KAMEJA, grčka, 102 — *111*
KANDINSKI (Vasilij), 514 — *612*
KAPITEL, ahemenidski, 51 — *44*
KARNAK, Honsuov hram, 32 — *21, 22*
KATAKOMBE, pogled u unutrašnjost, 123—124 — *141*
KAULBACH (Wilhelm von), 423
KAZIMIERC DONJI, palača, *364*
KENT (William), 363
KEOPS, sfinga i piramida, 32 — *20*
KIJEV, Crkva sv. Sofije, 130, 133, 136
KIRCHNER (E. L.), 512
KISLING (Moise), 502
KLEE (Paul), 504, 514 — *613*
KLENZE (Leo von), 419, *473*
KLERK (Michael de), 492
KNOBELSDORF (Georg Wenceslaus), 349
KNJIGA ZALJUBLJENOG SRCA, 252
KOKOSCHKA (Oscar), 513 — *610*
KOLA iz Kizike (Istanbul, Muzej), *68*
KÖLN, katedrala, 182 — *215*
KONINCK (Philipp de), 358
KORDOVA, katedrala, 336; džamija, 196, 204 — *229, 231*
KORIN, 479 — *568*
KRAFT (Adam), 249
KRATER, atički, *106*
KRATER, tzv. »dipilon«, 42, 99 — *101*
KREMLJ, *361*
KRESILAS, 94
KRISTALNA PALAČA, u Londonu, 489 — *581*
KRSTIONICA LOUISA SVETOG, 208 — *244*
KRUNIDBENI PLAST KRALJA ROGERA II, 206 — *233*
KTESIFON, palača ŠAPORA I, 111 — *123*
KUBAČI, timpan, *228*

LABROUSTE (Henri), 489
LA FRESNAYE (Roger de), 501
LAGNEAU (Pierre), 288
LALIQUE (René), 519
LAM (Wilfredo), 505
LA MADELEINE, spilja, 13 — *5*
LANCRET (Nicolas), 382
LANFRANCO (Giovanni), 324
LANGHANS (Karl Gotthard), 350
LANGRES, katedrala, 160
LAOKOON, 98 — *636*
LAON, katedrala, 171, 177 — *195*
LA PATELLIÈRE (Amédée de), 502
LAPICQUE, 508
LARGILLIÈRE (Nicolas de), 376, 380 — *456*
LASCAUX, spilja, 14 — *1*
LASTMAN (Pieter), 359
LA TOUR (Georges de), 316, 379 — *373*
LA TOUR (Maurice Quentin de), 384 — *462*
LAURANA (VRANJANIN) (Francesco), 227
LAURANA (VRANJANIN) (Lucijan), 221
LAURENCIN (Marie), 498
LAURENS (Henri), 510
LAWRENCE (Sir Thomas), 365, 424
LEAL (Juan de Valdes), 340 — *374*
LEANG-KAI, 474 — *560*

LEBLOND (Jean-Baptiste), 351
LE BRUN (Charles), 373, 376 — *464, 465*
LE CORBUSIER, 493, 494, 495 — *586*
LEDOUX (Nicolas), 372 — *443*
LE FAUCONNIER (Henri), 502
LÉGER (Fernand), 501 — *594*
LEHMBRUCK (Wilhelm), 514 — *611*
LEIBL (Wilhelm), 423
LEKIT, 101 — *108*
LE LORRAIN (Robert), 374
LELY (Sir Peter), 363
LE MERCIER (Jacques), 369
LEMOT (F. F.), 402
LEMOYNE (François), 382
LEMOYNE (J. B.), 374
LE NAIN (Antoine), 380
LE NAIN (Louis), 380 — *452*
LE NAIN (Mathieu), 380
LENBACH (Franz von), 423
LENOBLE (Émile), 519
LE NOTRE (André), 370
LENJINGRAD, Zimski dvorac, 351 — *420*
LEÓN, katedrala, 183
LEONARDO DA VINCI, 270—271 — *302, 304*
LEONI (Pompeo), 302
LESCOT (Pierre), 285 — *334*
LES EYZIES (spilja la Madeleine), 13
LE SUEUR (Eustache), 376
LE VAU (Louis), 369
LEYDEN (Lucas Van), 290
LEYDEN (Nicolas Gerhaert van), 248
LEYSTER (Judith), 358
LHOTE (André), 501
LIEBERMANN (Max), 512
LIEGE, palača kneza-biskupa, 289
LIGORIO (Pirro), 270 — *313, 315*
LIMBOURG (braća), 243, 249 — *284*
LIMBURG-AN-DER-LAHN, katedrala, 182
LIMOGES, katedrala, 176
LIMOUSE (Roger), 505
LIMOUSIN (Léonard), 310
LINCOLN, katedrala, 181 — *213*
LINGARADŽA, hram, 442 — *523*
LIPPI (fra Filippo), 233, tabla VI
LIPSIC (Jakov), 511 — *606*
LISIEUX, katedrala, 176
LIZIP, 90, 95 — *75*
LOCHES, kula, 155 — *178*
LOCHNER (Stephan), 250
LONDON, Crkva sv. Pavla, 362
LONGHENA (Baldassare), 322 — *384*
LONGHI (Alessandro), 327
LONGHI (Pietro), 327
LOOS (Adolf), 492 — *583*
LORENZETTI (Pietro i Ambrogio), 190
LORJOU (Bernard), 508
LORRAIN (Claude Gelée, nazvan le . . .), 377 — *451*
LORTET, spilja, 14 — *6*
LOTTO (Lorenzo), 283
LOUIS (Victor), 372 — *444*
LÜBECK, gradska vijećnica, 248
LUDOVICE (J. F. LUDWIG), *378*
LUINI (Bernardino), 280
LUKSOR, hram, 32 — *23*
LURÇAT (André), 495
LURÇAT (Jean), 508, 509, 521 — *622*
LYON, Saint-Martin-d'Ainay, *169;* gradska vijećnica, 368

MABUSE (Jean Gossaert, nazvan . . .), 290
MACHUCA (Pedro de), 299
MACKE (August), 514
MACKINTOSH (Charles), 492
MADERNA (Carlo), 319, 320
MADURA, hram, 443
MADRID, hospicio provincial, 336; kraljevska palača, 336; San Francisco el Grande, 337; San Isidro el Real, 335
MAESTRO GIORGIO, *369*
MAFRA (Portugal), 343 — *378*
MAGDEBURG, katedrala, 182
MAGNASCO (Alessandro), 327 — *391*
MAILLOL (Aristide), 509 — *605*
MAISONS-LAFFITTE, 369
MAJSTOR LYVERSBERGA, 250
MAJSTOR MATIJA, 165
MAJSTOR IZ MOULINSA, 219, 253 — *254*
MAJSTOR SA SREDNJE RAJNE, *249*
MAJSTOR SV. SEVERINA, 250
MAJSTOR BOGORODIČINA ŽIVOTA, 250
MAJANO (Benedetto da), 226
MAJANO (Giuliano da), 222
MAJORELLE (Louis), 519
MALINES, sudnica, 289
MALLET-STEVENS (Robert), 495
MANESSIER, 508 — *602*
MANET (Edouard), 412 — *477*
MANGUIN (Henri), 498
MAN RAY, 505
MANSART (François), 369

MANTEGAZZA (porodica), 257
MANTEGNA (Andrea), 236, 237 — *276*
MARC (Franz), 514
MARCHAND (André), 508
MARCOUSSIS (Louis), 501
MARIA-LAACH, crkva, 168 — *192*
MARQUET (Albert), 498 — *589*
MARTELLANGE (otac), 367
MARTINI (Simone), 190 — *225*
MASACCIO (Tommaso di Ser Giovanni), 154, 230, 231 — *270*
MASOLINO DI PANICALE, 230 — *268*
MASSON (André), 505
MASSYS (Quentin), 290 — *340*
MATEGOT (Mathieu), *620*
MATHIEU, 508
MATISSE (Henri), 487, 498, 505 — *572, 579*
MATTEO DI GIOVANNI, 235
MAULBRONN, 182
MAULPERTSCH (Franz Anton), 350
MA YUAN, 474
MAZO (Juan Bautista del), 342
MAZZONI (Guido), 227, 301, 304
MEDINA-AS-ZAHRA, 198 — *235*
MEISSONIER (Ernest), 406
MEISSONIER (J. A.), 372
MEKSIKO, katedrala, 345 — *413*
MELK, samostan, 348
MEMLING (Hans), 247, 250 — *252*
MENA (Pedro de), 338
MENGS (Raphael), 350 — *418*
METSU (Gabriel), 358
METZINGER (Jean), 501
MEULEN (Adam Frans van der), 333
MICHEL (Georges), 400, 409
MICHELANGELO (Buonarroti), 261, 268, 275, 320 — *306, 309, 312, 313, 321, 322, 323*
MICHELOZZO DI BARTOLOMEO, 220
MIERIS (Frans van), 362
MI-FEI (pripisuje se), 473 — *561*
MIGNARD (Pierre), 376
MIKENA, Lavlja vrata, 55 — *49*
MIKERINOS, kip, 24 — *69*
MILANO, katedrala, 184; crkva Sant' Ambrogio, 166
MILET, Didimeion, 85
MILLAIS (J. E.), 425
MILLET (Jean-François), 410
MINDEN, katedrala, 182
MINNE (Georg), 516
MINO DA FIESOLE, 226
MIRANDA (Juan Carreño de), 342
MIRO (Juan), 505
MIRON, 84, 92 — *92*
MOČNIK SV. TAURINA, *212*
MODENA, katedrala, 167
MODIGLIANI (Amedeo), 502, 517 — *597*
MOISSAC, crkva, 161, 163 — *187*
MOMPER (Josse de), 334
MONACO (Lorenzo), 229
MONDRIAN (Piet), 506 — *601*
MONET (Claude), 413 — *493*
MONREALE, opatija, 166
MONTAÑEZ (Martinez), *403*
MONTEREAU (Pierre de), 172
MONTFERRAND (Ricard de), 419
MONTMAJOUR, opatija, 160
MONT-SAINT-MICHEL, opatija, 176
MOORE (Henry), 516
MOR (Anthonis; Antonio Moro), 291, 302, 304 — *342*
MORALES (Louis de), 302
MOREAU (Gustave), 425
MOREAU (Louis-Gabriel), 385
MOREAU (Luc-Albert), 505
MORETTO (Alessandro Bondicino, nazvan . . .), 284
MORISOT (Berthe), 413
MORONI (Giovanni Battista), 283
MOSKOFOR, *626*
MOSKVA, Crkva Vasilija Blaženog, 306 — *362*
MOUNT VERNON, Washingtonova kuća, 366 — *438*
MŠATTA, bareljef, 114, 197 — *234*
MUELLER (Otto), 513
MULTSCHER (Hans), 248, 249, 250 — *290*
MUNCH (Edward), 512 — *609*
MÜNCHEN, Bogorodičina crkva, 248
MÜNSTER, katedrala, 182
MURILLO (Bartolomeo Esteban), 340 — *406*

NANNI DI BANCO, 225
NANTEUIL (Robert de), 385
NARBONNE, katedrala, 176
NASH (John), 489
NASONI (Nicolò), 344
NATARADŽA ILI ŠIVA, 443, 452 — *525*
NATTIER (Jean-Marc), 383
NAUMBURG, katedrala, 182, 183 — *218*
NEMAN, izmišljena iz Arezza, 114 — *103*
NEROCCIO DI LANDI, 235

NETSCHER (Gaspar), 362
NEUILLY-EN-DONJON, timpan, *170*
NEUMANN (Joh. Balth.), 349
NICCOLÒ DELL'ARCA, 227
NICHOLSON (Ben), 516
NIEMEYER (Oscar), 495
NIMES, amfiteatar, 105
NINIVA, bareljef, 50 — *42*
NOLDE (Emil), 512
NOORT (Adam van), 330, 332
NOTKE (Bernt), 248
NOVAC ELUSATA, *158*
NOVAC VOLŠCANA, *157*

OGGIONO (Marco d'), 280
OIGNIES (brat Hugo d'), 168
OLIMPIJA, Zeusov hram, 91
OPPENORD' (G. M.), 372
ORANGE, kalazište i slavoluk, 105
ORCAGNA (Andrea), 190
ORLEY (Bernard van), 291, 310
ORLOV (Šana), 510
OROZCO, 519
ORTIZ (M. A.), 517
ORVIETO, katedrala, 184 — *220*
OSTADE (Arien i Isaac van), 357
OUD (J. J. P.), 495
OUDOT (Roland), 506
OUDRY (Jean-Baptiste), 384 — *460*
OVERBECK (Friedrich), 423 — *507*
OXFORD, teološka škola, 241 — *282;* toranj pet stilova, 304 — *360*
OZENFANT (Amédée), 502

PAALEN (Wolfgang), 504
PACHER (Michael), 248, 251
PAJOU (Augustin), 375
PALERMO, mozaici, 120—121, 136 — *135*
PALISSY (Bernard), 308
PALLADIO (Andrea), 269, 270, 362 — *316*
PALMA VECCHIO (PALMA STARIJI), 277 — *326*
PANNINI (Gian Paolo), 327
PANTOJA DE LA CRUZ, 302
PAPIRUS, egipatski, 23 — *19*
PARAY-LE-MONIAL, crkva, *186*
PARHAZIJA, 98
PARIZ, crkva Sorbonne, 367, 369; Hôtel des Invalides, 371 — *442;* Hotel Sully, 368; Louvre, 174, 369 — *439;* Notre Dame, 171, 172, 177 — *205;* Panthéon, 372; Saint-Paul-Saint-Louis; 367; Val de Grâce, 367, 369; Saint-Eustache, 285
PARMIGIANINO (Francesco Mazzola, nazvan Il . . .), 281 — *329*
PASCIN (Julius), 502
PATER (Jean-Baptiste), 381
PATINIR (Joachim de), 291
PAVIA, kartuzijanski samostan, 264
PECHSTEIN (Max), 512
PEĆAT, asirski, 149 — *168*
PÉNICAUD (Jean II), 310 — *368*
PEONIJE, 94 — *95*
PERGAM, 85, 86, 96 — *634*
PERIGUEUX, Saint-Front, 156 — *182*
PERMECKE (Konstant), 516
PERRAULT (Claude), 369 — *439*
PERRÉAL (Jean), 286
PERRET (Auguste i Gustave), 491 — *584*
PERRIER (François), 376
PERUGINO (Pietro Vannucci, nazvan Il . . .), 239 — *253*
PERUZZI (Baldassare), 268
PESNE (Antoine), 350
PETERBOROUGH, katedrala, 164
PIAZZETTA (Giovanni Battista), 328
PICABIA (Francis), 504
PICART LE DOUX, 522
PICASSO (Pablo), 487, 500, 507 — *575, 603,* tabla XVI
PIERO DELLA FRANCESCA, 235 — *275*
PIERO DI COSIMO, 233
PIERREFONDS, dvorac, 175
PIETÀ, Avinjonska, 252 — *292*
PIGALLE (J. B.), 374 — *375*
PIGNON, 508
PILON (Germain), 286, 373
PINAIGRIER (Robert), 310
PIOMBO (Sebastiano del), 281
PISA, katedrala, 166
PISANELLO (Antonio), 229, 240 — *266, 280*
PISANO (Andrea), 187, 225
PISANO (Giovanni), 187 — *222*
PISANO (Niccolò), 154, 185—186 — *221*
PISANO (Nino), 187
PISAR, egipatska skulptura, 35 — *25*
PISSARRO (Camille), 413 — *494*
PLANSON (André), 506
PLEYDENWURF (Hans), 250
PLOČA, brončana, kraljevstvo Benin, 70 — *66*

PLOČA, zlatna, iz Delfa, *109*
POELENBURGH (Cornelis van), 358
POEPPELMANN (D. M.), 348 — *415*
POITIERS, Notre-Dame-la-Grande, 161
POLAERT (Joseph), 490
POLIGNOT, 98
POLIKLET, 84, 90, 96 — *74, 79*
POLIMED, *70*
POLLACK (Jan), 250
POLLAIUOLO (Antonio), 227, 233
POLLAIUOLO (Piero), 233
POLJAKOV, 508
POMPEJI, freske, *129;* kuća Pansa, 118; kuća porodice Vettii, *100, 117*
POMPON (François), 510
PONCELET (Maurice), 506
PONTORMO (Jacopo Carrucci, nazvan Il . . .), 281
PORDENONE (Giov. Ant. Licinio, nazvan Il . . .), 279
PORTA (Giacomo della), 319 — *381*
PORTA (Guglielmo della), 282
PORTINARI (Candido), 519 — *616*
PORTO, São Bento, 344 — *411;* São Francisco, 344 — *412;* São Pedro dos Clerigos, 344; São Laurenço dos Grilos, 343
POT (Hendrijk), *370*
POTSDAM, dvorac Sanssouci, 349
POTTER (Paul), 357
POUSSIN (Nicolas), 377 — *450*
POZZO (Andrea), 324
PRADIER (J. J.), 403
PRAKSITEL, 85, 95 — *80, 96, 630*
PRAMPOLINI, 517
PRANDAUER (Jakob), 348
PREDIS (Ambrogio da), 280
PRIMATICCIO (Francesco), 281, 286, 287, 310 — *333*
PRSNI UKRAS, egipatski, 38 — *29*
PRUD' HON (Pierre-Paul), 398, 404
PUCELLE (Jean), 179 — *210*
PUGET (Pierre), 373 — *446*
PUGIN (André), 421 — *505*
PUVIS DE CHAVANNES, 417
PUY (Jean), 498

QUARTON (Enguerrand), 252 — *292*
QUELLIN (Erasme), 332
QUELUZ, dvorac, 344
QUERCIA (Jacopo della), 224, 225
QUESNEL (Pierre, François i Nicolas), 288

RAEBURN (Sir Henry), 364 — *436*
RAFAEL (Sanzio), 261, 268, 272, 310 — *308, 318, 319, 320*
RAINALDI (Girolamo), 321
RASTRELLI (Bartolomeo Carlo), 351 — *420*
RATHA u Mávalipuramu, 442 — *528*
RAVELLO, katedrala, 166
RAVENNA, S. Apollinare Nuovo, 130, 135; Propovjedaonica od slonove kosti, 134 — *150;* Galla Placidia, 129; Teodorihov grob, 140, 142; San Vitale, 120, 130, 131, 134 — *131, 139, 148*
REDON (Odilon), 417
REIMS, katedrala, 172, 175, 177 — *206*
REMBRANDT (Harmensz van Rijn), 315, 359 — *430, 431, 432, tabela XI*
RENI (Guido), 324
RENOIR (Pierre-Auguste), 413 — *496,* tabla XIII
RETHEL (Alfred), 423
REYNOLDS (Sir Josuah), 364
RIBALTA (Francisco), 338
RIBERA (Jusepe), 326, 338 — *404*
RIBERA, (Pedro de), 336
RICCIO (Andrea), 282
RICHIER (Ligier), 286
RIEMENSCHNEIDER (Tilman), 249, 293—294
RIGAUD (Hyacinthe), 376, *372*
RIM, Titov slavoluk, 109 — *115;* Bazilika Konstantina i Maksencija, 105; Trajanov stup, 109 — *122;* Konstantinova bazilika sv. Petra, 127, 128 — *143, 144;* Koloseum, 104, 107 — *116;* Forum, 104; Palazzo del Grillo, 322; Panteon, 105; S. Andrea del Quirinale, 321; Katakombe sv. Kaliksta, 124 — *142;* S. Carlo al Corso, 321; S. Carlo alle quattro fontane, 321 — *385;* Crkva sv. Ignacija, 320 — *383;* Crkva sv. Petra, 320; Santa Costanza, 129; Santa Maria della Pace, 321; Santa Maria Maggiore, 128 — *130, 137;* Karakaline terme, 105; Santa Prudenziana, 129
RINALDI (Antonio), 351
RISUEÑO (José), 338
RIVERA (Diego), 519
RIZA-ABBASI, 211
RIZZO (Antonio), 227
ROBBIA (Lucca della), 226 — *264*
ROBERT (Hubert), 318 — *463*
ROBERTI (Ercole), 236

RODEZ, katedrala, 176
RODIN (Auguste), 402 — *483*
RODRIGUEZ (Ventura), 337
ROMANO (Giulio), 269, 281 — *314*
ROMNEY (George), 365
ROSSELLINO (Antonio), 226
ROSSELLINO (Bernardino), 222
ROSSETTI (Dante Gabriel), 425
ROSSO (Il), 284, 286, 287
ROUAULT (Georges), 499 — *577*
ROUEN, katedrala, 176 — *574;* Saint-Ouen, 176
ROUSSEAU (Henri), 500 — *587*
ROUSSEAU (Théodore), 409 — *491*
ROUSSEL (K. X.), 497
ROUX-SPITZ (Michel), 495
RUBENS (Peter Paul), 330, 331, 332 — *395, 396, 625*
RUBLJEV (Andrej), *155*
RUDE (François), 402 — *481*
RUHLMANNS, 519
RUISDAEL (Jacob van), 358 — *428*
RUISDAEL (Salomon van), 358
RUNGE (Philipp Otto), 398, 423
RUVO, 101 — *105*
RY (Simon Louis du), 350
RYSSELBERGHE (Theo van), 515

SAEDELER (Valerius de), 516
SAENREDAM (Pieter), 358 — *426*
SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE, crkva, *188*
SAINT-DENIS-EN-FRANCE, 172 — *209*
SAINT-GILLES-DU-GARD, 160, 163
SAINT-SAENS (Marc), 522
SAINT-SERNIN, crkva u Toulouseu, 165
SALAMANKA, katedrala, 255; Univerzitet, 299; Plaza mayor, 336
SALERNO, katedrala, 166
SALISBURY, katedrala, 181
SALVIATI (Francesco), 324
SALZILLIO (porodica), 338
SAN, MAYE, *536*
SANCHEZ (brat), 335
SANDUK: *vidi* CASSONI
SANGALLO (Antonio da), 268 — *312*
SANGALLO (Giuliano da), 222
SANKTGALENSKA, opatija, 143—144
SANO DI PIETRO, 235
SANSOVINO (Jacopo Tatti, nazvan . . .), *269*, 282
SANTIAGO DE COMPOSTELLA, katedrala, 161, 165, 336 — *190, 401*
SARRAZIN (Jacques), 373
SARTO (Andrea del), 280
SARVISTAN, palača, 111 — *124*
SASSETTA (Stefano di Giovanni, nazvan . . .), 235 — *273*
SAUPIQUE (Georges), 511
SAVERY (Roelandt), 334, 355
SAVOLDO (Girolamo), 284
SCAMOZZI (Vicenzo), 269
SCHADOW (Gottfried), 421
SCHINKEL (Karl Friedrich), 420
SCHLEMMER (Oskar), 514
SCHLUTER (Andreas), 349
SCHMIDT-ROTTLUFT (Karl), 512
SCHNORR VON CAROLSFELD, 423
SCHONGAUER (Martin), 250 — *291*
SCOREL (Jan van), 291
SÉES, katedrala, *204*
SEGALL (Lazar), 519
SELOMMES, crkva, *160*
SENLIS, katedrala, 171, 177 — *174*
SENS, katedrala, 177
SERNA (Ismail de la), 517
SERLIO (Sebastiano), 270, 284
SERRURIER (G.), *617*
SERVAES (Albert), 516
SESTO (Cesare da), 280
SEŠŪ, 478
SEURAT (Georges), 416 — *502*
SEVERINI (Gino), 517 — *615*
SEVILJA, katedrala, 255; La Giralda, 201
SHAW (Norman), 492
SIBERECHTS (Jan), 334
SICKERT (Walter), 516
SIENA, katedrala, 184; »javna palača«, 184
SIGNORELLI (Luca), 239
SILOÉ (Diego), 299
SILOEE (Gil de), 256 — *298*
SIMON DE COLONIA, 255
SIMONS (Marten), 355
SIQUEIROS (Alfaro), 519
SISLEY (Alfred), 413 — *495*
SKOPAS, 85, 95 — *81*
SLEVOGT (Max), 512
SLIKARIJA na kori, Nova Gvineja, 71 — *64*
SLODTZ (René-Michel), 374
SLUTER (Klaas), 153, 179, 242, 243 — *283, 635*
SLUYTERS (Jan), 516
SMET (Gustave de), 516
SNAYERS (Peter), 333
SNYDERS (Frans), 332 — *397*
SODOMA (Giov. Antonio Bazzi, nazvan Il . . .), 280

SOEST (Conrad von), 249 — *289*
SOISSONS, katedrala, 171 — *196*
SOLARI (Giovanni), 223
SOLIMENA (Francesco), 327
SOPOĆANI, freske, 131, 138 — *151*
SOUFFLOT (Jacques-Germain), 372
SOUILLAC, crkva, 149, 163 — *167*
SOUTINE (Chaim), vidi: Sutin
SPEYER, katedrala, 168
SPILIMBERGO, 279
STAEL (Nicolas de), 508
STAROV (Ivan Jegorovič), 352 — *421*
STEEN (Jan), 357
STEFANO DA ZEVIO, 228 — *248*
STILOVI, grčki, 87 — *83*
STONEHENGE (cromlech — osovljeni kamenovi), 17 — *10*
STOSS (Veit), 248 — *288*
STRASBOURG, katedrala, 182
STROZZI (Bernardo), 327 — *390*
STŪPA IZ BOROBUDURA, 453 — *543*
STŪPA IZ SANŠIJA, 441, 443 — *527*
STURM (Ferdinand), 302
SUBES, 519
SUNAK, hram Nikalantha Mahaveda, *524*
SUTHERLAND, 516
SUTIN (Haim), 502 — *596*
SUVÉE (Joseph-Benoît), 385
SVETI JURAJ U EZRI, Sirija, 132
SVIRAĆICA NA LIRI, *90*

ŠAITIJA IZ KARLIJA, 440, 443 — *529, 530*
ŠIMERA IZ AREZZA, 103 — *114*

TADŽ MAHAL, 201 — *238*
TAHULL, SAN CLEMENTE, *189*
TAILLEUX, 508
TAL COAT, 508
TAMAYO, 519
TANGUY (Yves), 505 — *598*
TENIERS (David), 333
TER BORCH (Gérard), 358 — *425*
TER BRUGGHEN (Hendrich), 326, 359
TERECHKOVITCH (Tereškovič) Konstantin, 505
TERZI (Filippo), 303
THOMAN (Thomas de), 419
THOMYRE (Pierre-Philippe), 426
THORWALDSEN (Bertel), 421
THULDEN (Théodore van), 332
THUMB (braća), 348
TIEPOLO (Giambattista), 328 — *393*
TINNEVELLY, veliki hram, 445 — *531*
TINTORETTO (Jacopo Robusti, nazvan . . .), 261, 262, 283, — *331*
TIRAZ, tkanine, 198
TIVOLI, Hadrijanova vila, 104
TIZIAN (Tiziano Vecelli), 261, 277, 278, 279 — *325, 624,* tabla VIII
TOLEDO, katedrala, 183; San Juan Bautista, 335; San Miguel de Tarrassa, 142
TOMÉ (Narcisso), 336
TOOROPS (Charley), 516
TORCELLO, crkva, 130
TORINO, Palazzo Madama, 322; Superga, 322
TORRALVA (Diogo de), 303
TORRES (Garcia), 518
TORRIGIANO (Pietro), 301
TORU KIJONAGA, 479
TOULOUSE, katedrala, 176; Crkva Saint Sernin, 161, 165 — *180, 627*
TOULOUSE-LAUTREC (Henri de), 415 — *498*
TOZZI (Mario), 517
TRANI, katedrala, 166
TRISTAN (Luis), 302
TROOST (Cornelis), 362
TROY (Jean-François de), 382
TROYES, katedrala, *631;* Crkva Saint-Urbain, 175
TURA (Cosimo), 236 — *274*
TURNER (William), 425 — *511*
TURRIANO (Frei João), 343
TUTANKAMON, grobna maska, 38 — *30*
TYTGAT, 516

UBEDA, SAN SALVADOR, 355
UCCELLO (Paolo), 232, 233 — *271*
UDEN (Lucas van), 332
UMJETNOST Asteka, 25, 61, 64 — *56*
barbarska, 26 — *19*
brahmanska, 428, 429, 442, 443, 451, 452 — *516, 531, 532, 534, 538, 541*
budistička, 447, 449, — 450 451, — *521, 527, 529, 530, 533, 535, 537, 539, 540*
crnačka, 70, 485 — *65, 576*
grčko-budistička, 440, 450 — *517, 526*
japanska, 477 — *566, 567*

UMJETNOST javanska, 452, 453 — *542, 543*
kineska, 460, 461—462, 466, 468, 469—470, 471—472, 475 — *519, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 562, 563, 564, 565, 643*
koptska, *578*
kretska, 53 — *46*
Maja, 64, 66 — *57, 58, 62*
mamelučka, 205 — *236*
naroda Khmer, 454—458 — *544* do *547*
oceanijska, 71 — *63*
perzijska, 208 — *243*
prethistorijska, 15, 16 — *8, 9, 11*
pretkolumbovska (Peru), 67 — *60, 61*
saska, 60 — *53*
skitska, 59 — *52*
vikinška, 60 — *55*
UR, kraljev grob, 43
UTAMARO, 480 — *569*
UTRILLO, 499 — *590*

VALENCIJA, palacio de Dos Aguas, 336 — *400*
VALENTIN (Jean de Boulogne, nazvan le . . .), 326
VALKENBORGH, 333
VALLADOLID, Colegio San Gregorio, 256, 299 — *296*
VALLIN DE LA MOTHE, 351
VANDAELVIRA (Pedro de), 299
VANVITELLI (Luigi), 322
VASARI (Giorgio), 324
VASILIJE BLAŽENI, crkva, *362*
VASQUEZ (Lorenzo), 298
VASSÉ (Julien), 375
VAUX, dvorac, 369
VAZA, grčka, *642*
VECHIETTA (Lorenzo), 227
VEENIUS (Otto), 330, 332
VELASQUEZ (Diego), 340—341 — *407, 408, 409*
VELDE (Henry van de), 490, 492
VELIKI IZBORNIK, kip, 350
VENECIJA, Ca'd'oro, 185; Pala d'oro, 140 — *154;* Duždeva palača, 185; Palazzo Vendramin, *259;* Palazzo Pesaro, 322; Palazzo Rezzonico, 322; Sv. Marko, 118, 119, 130, 133, 136 — *128;* Santa Maria della Salute, 322
VENERA IZ LESPUGUEA, 13 — *4*
VENERA MILSKA, 96 — *97*
VENERA IZ WILLENDORFA, 13 — *3*
VERDUN (Nicolas de), 168
VERGARA (Ignacio), *400*
VERGOS (Pablo), 258
VERHAECHT (Tobias), 334
VERMEER VAN DELFT (Jan), 361 — *433*
VERNET (Horace), 406
VERONESE (Paolo Caliari, nazvan Il . . .), 282 — *332*
VERROCCHIO (Andrea del), 227, 233 — *263*
VERSAILLES, 370, 371, 372 — *440, 441, 445, 465*
VEZELAY, Crkva sv. Magdalene, 162 — *173, 183, 644*
VICENTE (Mateus), 344
VIEIRA DA SILVA, 508
VIEN (Joseph-Marie), 385
VIGÉE-LEBRUN (Gña-), 385
VIGNOLA (Jacopo Barozzi, nazvan Il . . .), 221, 265, 268, 270, 284, 319, 381 — *380*
VIGNON (Claude), 376
VIHEIR-ED-DIN, 202
VILLANUEVA (Juan de), 337
VILLON (Jacques), 501
VINCENT (François-André), 385
VINCKEBOONS (David), 333
VIOLLET-LE-DUC (E. E.), 401, 488
VISCHER (Peter), 294 — *346*
VIVARINI (Antonio i Bartolomeo), 238
VLAMINCK (Maurice de), 499
VORONJIKIN (Andrej Nikiforovič), 419
VOS (Cornelis de), 332
VOS (Paul de), 332
VOUET (Simon), 376
VOYSEY (C. F. A.), 492
VRANCX (Sebastian), 333
VRANJANIN (LAURANA (Francesco), 227
VRANJANIN (LAURANA) (Lucijan), 221
VRČ ZA VINO (Korint), 99 — *102*
VREDEMAN DE VRIES (Hans), 289
VUILLARD (Edouard), 497
VUOLVINIO, *165*

WASHINGTON, kapitol, 366
WATTEAU (Antoine), 318, 380—381 — *454, 455*

WAWEL, dvorac, *363*
WEDWOOD (Josiah), 390
WEINGARTEN, samostan, *379*
WELLS, katedrala, 181 — *214*
WEST (Benjamin), 366
WESTMINSTER, kapela Henrika VII, 241
WEYDEN (Rogier van der), 246 — *285*
WHISTLER (James Mac Neill), 426 — *513*
WIES, propovjedaonica, *416*
WILDENS (Jean), 332
WILIGELMO, 167
WILLINK (A. C.), 516
WILS (Jan), 495
WINDSOR, kapela Saint-George, 241
WITZ (Conrad), 250 — *250*
WLERICK (Robert), 511
WOESTYNE (Gustave van de), 516
WOHLGEMUTH (Michael), 250
WORMS, katedrala, 167
WOUTERS (Rick), 515
WREN (Christopher), 362
WRIGHT (Frank Lloyd), 493, 496
WÜRZBURG, biskupska palača, 349

YENCESSE (Hubert), 511
YORK, katedrala, 181, 241

ZADKIN (Ossip), 511
ZAHAROV (Andrejan), 419 — *504*
ZARAGOZA, Nuestra Señora del Pilar, 334
ZENĐIRLI, hetitska tvrđava, 46 — *38*
ZEUKSIS, 98
ZEUS IZ HISTIEJE, 92 — *91*
ZEVIO (Stefano da), *248*
ZIMMERMANN (braća), 348
ZUCCARO (Federico), 302
ZURBARAN (Francisco), 340 — *405*

Podrijetlo fotografija

A. C. I., Bruxelles, 394, 613, 625
AGRACI, 602
ALINARI, 70, 72, 85, 95, 96, 100, 103, 114, 117, 120, 122, 128, 130 do 132, 135, do 137, 148, 154, 161, 219 do 222, 224 do 227, 255, 257, 258, 264, 265, 274, 280, 302, 313, 315, 321, 325, 327 do 329, 332, 380 do 385, 387, 388, 432, 447, 468, 628, 630
AMATO VICTOR, Washington, 496
ANDERSON, 79, 92, 105, 121, 129, 143, 150, 229 do 232, 248, 251, 256, 259, 260 do 263, 266, 269 do 272, 276, 278, 285, 297, 308, 311, 312, 318, 320, 326, 330, 331, 338, 358, 374, 386, 389, 393, 404 do 406, 418, 451, 506, 511, 624
ANNAN, Glasgow, 436
ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES, 6, 29, 34, 40, 106 do 108, 163, 170, 171, 178, 182, 184, 194 do 196, 242, 287, 292, 293, 337, 370, 398, 456, 461, 462, 464, 490, 556, 574, 593, 601, 631
ARXIV MAS, 9, 189, 354, 401, 582
BAZIN GERMAIN, 97, 190, 204, 235, 296, 299, 355, 403, 637
BIBLIOTHEQUE NATIONALE, 110, 111, 157, 164, 210, 245
BIJTEBIER, 396
BOISSONNAS, 47, 89
BRAUN, 94, 133, 237, 286, 317, 340, 342, 352, 372, 375, 395, 425, 427, 431, 446, 450, 453, 454, 458, 460, 474, 475, 482, 485, 497
BRITISH MUSEUM, 16, 42, 53, 99
BROGI, 223, 268, 275, 307
BRUNNER, Como, 115
BULLOZ, 186, 188, 294, 351, 392, 429, 435, 449, 452, 476, 481, 488, 520, 607, 631
BUYENS J., 343
BYZANTINE INSTITUTE, Paris, 176
CALAVAS, 46
CALL W. A., Monmouth, 214
CARNEGIE INSTITUTION, Washington, 62
CARRIA CARRABELLA, 402
CAUVIN, 590
CHEVOJON, 243, 295, 584
CHICAGO UNIVERSITY, ORIENTAL INSTITUTE, 127
COLTEN, New-York, 602
COMPAGNIE AÉRIENNE FRANÇAISE, 440, 544
COMPAGNIE DES ARTS PHOTOMÉCANIQUES, 183, 187, 200 do 203, 335, 339, 345, 459, 480, 513
COUNTRY LIFE, 434, 469
DEUTSCHER KUNSTVERLAG, 288
DOISNEAU ROBERT, 622
DRAYER, 613
ECHO PHOTO, 423
ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES, 90, 109
EDITIONS DU CHÊNE, 244
EDITIONS MORANCÉ, 470
FOUCAULT MARC, 443
FREER GALLERY OF ART, Washington, 228
FREQUIN, Haag, 399
GALERIE LOUIS CARRÉ, 594
GALERIE MAEGHT, 612
GARRABELLA, Valladolid, 356
GASPARINI, Genova, 391
GEMEENTE MUSEA, Amsterdam, 501
GES. FUER WISSENSCHAFTL. LICHTBILD, München, 416
GIRAUDON, 3, 7, 18, 19, 39, 45, 71, 82, 123, 153, 159, 173, 207, 209, 212, 252, 254, 273, 283, 284, 333, 334, 336, 341, 368, 448, 484, 487, 489, 522, 546
HEGE W., 81, 84
HERVÉ LUCIEN, 586

HESS, Rio-de-Janeiro, 414
HOURSCH UND BECHSTEDT, 215
HUNT, 534
HURAULT, 281
HURLIMANN, 206
INDIA OFFICE, LONDON, 531, 533
KAUFMANN AND FABRY, Chicago, 573
KAZYS VOZYLINS, Rio-de-Janeiro, 616
KESSELS W., Bruxelles, 65
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, Beč, 233
LARKIN, London, 525, 541
LE BOYER NOËL, 172
LEHNERT ET LANDROCK, 20
LINCK, Wintherthour, 508
MAAR DORA, 603
MANSELL W. F., London, 28, 41, 67, 93, 213, 505
MARBURG, 78, 166, 167, 192, 193, 216 do 218, 249, 316, 349, 350, 400, 415, 417, 473, 507, 514, 627
MARI GIANNI, 599
MESTRAL V. DE, 21
METROPOLITAN MUSEUM, 119, 521, (TET BORSIG), 643 (Tet Borsig)
METZ GEB., Tübingen, 11
MOHSEN MOGHADAM, 36, 37
MOREIRA, Porto, 411, 412
MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, Ženeva, 569
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, 241, 365, 472
MUSÉE DE CASSEL, 73
MUSÉE GUIMET, 52, 54, 238, 246, 516 (Goloubew), 523, 526, 527, 528 (Goloubew), 529, 536, 537, 538, (Goloubew), 539, 540 (Goloubew), 543 (Goloubew), 545, 547, 554 (Chavannes), 560, 566, 568
MUSÉE DE L'HOMME, 63
MUSÉE DU LOUVRE (Laboratoire), 578
MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, 397
MUSEO NACIONAL DE ARTE ANTIGUA, Lisabon, 300, 301
MUSEUM OF FINE ARTS, Boston, 426
MUZEJ STARINA, Istambul, 68
NATIONAL GALLERY, London, 211, 433, 510
NATIONAL GALLERY OF ART, Washington, 177
NIZOZEMSKA ARHEOLOŠKA SLUŽBA, 542
NJEMAČKI ARHEOLOŠKI INSTITUT U RIMU, 145
PANAJOU-SAUTIER, Bordeaux, 444
PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, 125
PHOTO-CLUB, Burgos, 298
PICTURE POST, 581
RATTON CH., 66
RIDSOUT, 438
RIJKSMUSEUM, 428, 466
RODRIGUEZ, Toledo, 357
ROYAL ACADEMY OF ARTS, London, 535
SCOTT WALTER, Bradford, 10
SEBAH, Istambul, 146
SÉRAF EMILE, Atena, 91
SOUGEZ, 64, 205
SPRENG, Basel, 250
STAATLICHE BILDESTELLE, Berlin, 346
STARINARSKA SLUŽBA, Kairo, 13, 31
STUDIO LORELLE, 441, 445
TROSLEY, 585
UNIVERSITETETS OLISAKSAMLING, Oslo, 55
UNIVERSITY MUSEUM, Philadelphia, 59
VAUX MARC, 589, 604
VERGER PIERRE, 56 do 58, 413
VIGNEAU A. (izd. Tel.), 12, 14, 26, 27, 30, 32, 43, 76, 101, 102, 112, 113
VIOLLET ROGER, 467
VIZZAVONA, 25, 323, 371, 424, 465, 477, 498 do 500, 502, 572, 587, 588, 592, 605
WINDELS FERNAND, 1
WOLFRUM, 366
ZANI, Milano, 390

Sadržaj

Predgovor 7

PRVO POGLAVLJE
Podrijetlo umjetnosti 9

DRUGO POGLAVLJE
Primitivne umjetničke kulture 21

TREĆE POGLAVLJE
Klasičke kulture Sredozemnog mora 73

ČETVRTO POGLAVLJE
Prvi oblici kršćanske umjetnosti 115

PETO POGLAVLJE
Procvat zapadnoevropske umjetnosti 147

ŠESTO POGLAVLJE
Islam 191

SEDMO POGLAVLJE
Evropska umjetnička kultura u XV stoljeću 212

OSMO POGLAVLJE
Renesansa u Evropi u XVI stoljeću 260

DEVETO POGLAVLJE
Doba baroka 311

DESETO POGLAVLJE
Kriza XIX stoljeća 393

JEDANAESTO POGLAVLJE
Kulture Dalekog istoka 428

DVANAESTO POGLAVLJE
Današnja umjetnost 482
Zaključak 524

KAZALO 541

PODRIJETLO FOTOGRAFIJA 556

GERMAIN BAZIN

POVIJEST UMJETNOSTI

Preveo
Dr MIROSLAV BRANDT

Korektor
EVA VOJNOVIĆ

Opremio
BORIS DOGAN

Izdavač »NAPRIJED«
Izdavačko knjižarsko [illegible]
Zagreb, [illegible]

Za izdavača
[illegible]

Štampano [illegible]
u Štam[illegible]
»OGNJEN PR[illegible]

1968 ?

suvremen jezik odlike po kojima ova knjiga daleko nadmašuje dosadašnje »standardne« povijesti umjetnosti kao što su bile Osbornova i Reinachova (napisana prije više od pedeset godina). Druga je prednost ove knjige što je njen bogat ilustrativni materijal (645 crno-bijelih reprodukcija!) organski povezan s tekstom te je zapravo pratnja tekstu i služi čitaocu za razumijevanje koncizних i vanredno pregnantnih objašnjenja što ih autor daje o pojedinim pojavama u likovnoj umjetnosti.

Knjiga je raspoređena na dvanaest poglavlja: Porijeklo umjetnosti; Umjetnost primitivnih civilizacija; Klasična civilizacija Sredozemlja; Prvi oblici kršćanske umjetnosti; Polet Zapada; Islam; Umjetnost Evrope u XV stoljeću; Renesansa; Epoha baroka; Kriza XIX stoljeća; Civilizacija Dalekog Istoka; Umjetnost danas, a u okviru pojedinih poglavlja gradivo je raspoređeno na glavne kulturne sfere (s historijskim uvodom, objašnjenjem stilskih značajki te posebnim odjeljcima o pojedinim oblicima likovnog izražavanja). Historijski uvodi u pojedina poglavlja napisani su tako da se, poput eseja, mogu čitati samostalno te daju kratak kritički i estetski osvrt na pojedina razdoblja, o kojima se u samim poglavljima govori opširnije i daje pregled svih značajnijih umjetnika i osvrt na njihovo umjetničko ostvarenje.

Osim velikog broja crno-bijelih reprodukcija, u knjizi ima i 16 reprodukcija u boji, a na kraju knjige je indeks imena svih umjetnika i umjetničkih djela anonimnih autora što se u njoj spominju.